August Wilhelm și Friedrich Schlegel

August Wilhelm Schlegel: Scrisori cu privire la poezie, metru și limbă • Privire generală asupra situației actuale a literaturii germane • Prelegeri despre artă și literatură frumoasă • Prelegeri despre artă și literatură dramatică • Despre „Romeo și Julieta“

Friedrich Schlegel: Despre filozofie • Fragmente • Despre „Wilhelm Meister“ de Goethe • Discuție despre poezie • Despre valoarea studierii grecilor și romanilor • Despre poezia nordică • Supliment la operele dramatice mai vechi ale lui Shakespeare

despre literatură

editura univers

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Rar epocă a spiritualității universale mai strălucită, mai densă și mai variat orientată și compartimentată decît cea desfășurată în Germania ultimului deceniu al secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Raționalismul luminismului și revoluționarul curent „Sturm und Drang" („Furtună și avînt") mai cunosc ultimele reverberații, cristalizarea clasicismului culminează într-o splendidă apoteoză, în timp ce gestația și ecloziunea rapidă a romantismului tinde furtunos spre apogeu ; iar filozofia grupează într-un mănunchi rar întîlnit în îndelunga ei existență pe un Kant, un Fichte, un Schleiermacher, și un Hegel și Schelling încă tineri. Și toată această imens de bogată înflorire a unui tezaur spiritual aproape inegalat apare, ca o compensație, într-un moment istoric dificil, cînd Germania — sau mai precis statele germane — suferă, în timpul expansiunii napoleoniene, o eclipsă care îi reduce considerabil rolul politic pînă aproape de înlăturarea completă de pe eșichierul politicii europene. Dar acest deceniu și jumătate dintre 1790 și moartea lui Schiller în 1805 mai reprezintă și o imensă placă turnantă între două secole grandioase. Sărbătorind noaptea trecerii dintr-un veac în celălalt la Curtea din Weimar, printr-un imens revelion mascat organizat chiar de el, Goethe se retrage împreună cu Schiller, Schelling și naturalistul norvegian Steffens într-o încăpere mai liniștită spre a toasta cu șampanie pentru noul secol și pentru viitorul literaturii germane, pe care îl întrezărea pe făgașul clasicismului ; dar nimeni nu prevedea că noul secol avea să abandoneze rapid tradițiile celui încheiat precum și idealul clasic, în favoarea unui individualism neclasic, mai puțin furtunos și negativ decît curentul „geniilor creatoare", individualism pe care urma să-l impună — nu numai ca o nouă orientare literară, ci ca o nouă concepție de viață generalizată în toate sectoarele activității spirituale — romantismul. Faptul că romantismul lua ființă în însăși metropola raționalismului, Berlin, ca un fel de ironie a istoriei literaturii, a fost explicat de istoriografia literară mai recentă prin vechea tradiție nord-germană a misticii, care constituie în

apreciabilă măsură și plămada noii școli literare. Școala romantică nu mai face însă o „tabula rasa" literară, ca generația anarhic-literară a „geniilor" furtunoase de la 1770, ci, reprezentînd o generație mai tînără cu douăzeci de ani, care moștenea un glorios patrimoniu spiritual, pornește de la acesta și se revendică inițial de la clasicism, pentru a se confrunta apoi cu ambele și a se distanța critic de ele.

La afirmația făcută cîndva că „wir Deutsche sind Hegelianer" (noi germanii sîntem hegelieni), Walther Mönch, autorul unei substanțiale și profunde cărți despre cultura germană de la luminism pînă în prezent[1], adaugă reluînd o idee mai veche a doamnei de Staël din cartea sa *De l'Allemagne* : „noi sîtem (sau am fost, și anume într-un moment istoric al dezvoltării noastre) romantici — și anume pentru motivul că, prin contrast cu popoarele latine, atribuim un sens mai adînc și o valoare mai bogată devenirii decît deja-existentului". Și într-adevăr, după definiția pregnantă a lui Friedrich Schlegel, romantismul este „o poezie universală progresivă", adică în dezvoltare continuă, ceea ce sună aproape ca un aforism hegelian. S-au scris multe cărți și studii în încercarea de-a defini esența, structura și țelurile năvalnicului fenomen care s-a autointitulat romantism și pentru care Heine a statornicit denumirea de „școală romantică". Dar nimeni n-a izbutit să-i dea o definiție integrală, exhaustivă, iar istoriografia literară a deceniilor mai recente a cam renunțat la asemenea tentative, mulțumindu-se să încerce doar o descriere interpretativă, convertită într-un fel de radiografie a elementelor lui. Situația aceasta se explică prin faptul că romantismul german nu este doar un simplu curent literar sau o concepție nouă despre literatură, ci un fenomen mult mai complex, o nouă viziune asupra vieții, lumii și spiritualității, un nou stil de-a trăi și aborda realitatea și de-a încerca o restructurare a concepțiilor sociale, culturale și artistice existente. Pornind de la literatură, unde a marcat hotarul de început al unor desfășurări noi și ample — cu largi implicații și cu efecte prelungite pînă în vremea noastră — în sensul idealului unei „simfilozofii" și „simpoezii",

---

[1] Walther Mönch, *Deutsche Kultur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, München, 1962.

adică al unei contrăiri intense, pline de duh și viață, a filozofiei și poeziei, romantismul a cuprins treptat artele plastice și muzica, apoi istoriografia și filozofia, economia și teoria societății, a statului și a dreptului, ba chiar și științele naturii, dominînd, mai ales după 1806, în largi sectoare ale publicisticii și beletristicii și determinînd parțial profilul întregii vieți social-istorice și spirituale. Ivindu-se într-un moment culminant al confruntării și succesiunii dintre feudalismul muribund și burghezia în pragul capitalismului, și favorizînd pînă la un punct critica forțelor progresiste împotriva stărilor de lucruri din societatea existentă, romantismul a deschis, în ciuda unor contingențe conjuncturale și fortuite cu unele tendințe și fracțiuni retrograde ale epocii, orizonturi noi pentru confruntarea cu contradicțiile societății în care trăia, pentru lupta de independență națională, ca și pentru mișcările naționale romantice ale popoarelor din sud-estul european. Cu o geneză de neconceput fără filozofia naturistă a lui Rousseau, fără învolburările curentului „Sturm und Drang" (interpretat de unii istorici literari ca un fel de „preromantism"), fără sentimentalismul englez, fără literatura clasică germană și chiar fără raționalismul luminist — măcar ca țintă a adversității și atacurilor —, romantismul german înseamnă continuitate și înfruntare dialectică, preluare și respingere inovatoare, corelări și confuntări pline de combativitate. Și, dacă o parte din istoriografia literară burgheză și revoluționar-democrată, ba chiar și marxistă, în special Walter Mehring, au interpretat critic romanismul ca pe o „expresie a reacției feudale față de revoluția franceză și, în sens mai larg, față de trecerea de la feudalism la capitalism", adevărul este că tînăra generație născută pe la 1770 și crescută în idealurile progresiste ale umanismului burghez german din secolul al XVIII-lea a resimțit, mai ales în cursul primei etape a așa-numitului romantism incipient, dar și mai tîrziu, realitățile societății contemporane ca nedemne de condiția umană, ostile progresului și coapte pentru a fi modificate radical[2]. Iar consecința acestei crize complexe de confruntare critică, respectiv ne-

[2] Cf. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Unter Leitung von Hans Günther Thalheim, vol. 7 (1789—1830), Volk und Wissen-Verlag, Berlin 1978, p. 385.

Scanned with OKEN Scanner

mulțumirea radicală față de orînduirea veche, exacerbată încă și de așteptarea nerăbdătoare a schimbărilor și de decepția speranțelor neîmplinite, a făcut loc unei distanțări — în parte impuse din afară, în parte inițiate voluntar — de practica vieții sociale ; distanțare ce reflecta slaba pregătire a romanticilor pentru înfruntarea dificultăților multiple și complicate ale realității istorice din Germania acelor ani. De aici deziluzionarea generală datorată discrepanței dintre idealul burghez și realitate, urmată de căutarea unor noi țeluri și căi, unele depărtîndu-se treptat de idealul inițial progresist.

Relația de filiație dintre clasicism și romantism, recunoscută de însiși frații Schlegel, ca și aceea de confruntare și succedare, a fost văzută în chipuri diferite, atît în epoca respectivă cît și mai tîrziu. Doamna de Staël spunea în 1810 în *De l'Allemagne* : „Denumirea de romantic a fost recent introdusă în Germania pentru a desemna poezia la a cărei origine se află cîntecele trubadurilor și care s-a născut din cavalerism și creștinism... Uneori cuvîntul clasic este înțeles ca sinonim al perfecțiunii. Eu mă slujesc aici de el într-o altă accepțiune, considerînd poezia clasică drept cea a anticilor, iar poezia romantică drept cea care se leagă de tradițiile cavalerești". Ea vedea astfel în clasicism tendința către finit și perfecțiune, revenirea la idealul antic, la echilibrul dintre fizic și psihic în omul armonios și ideal, condus de rațiune ; romantismul, în schimb, îi apărea ca o tendință spre infinit, ca o revenire la evul mediu și la misterul creștinismului, ca o condiție a omului dominat de simțire și sfîșiat moral de dezechilibrul dintre psihic și fizic. Goethe, care a păstrat relații binevoitoare, deși distante, cu romanticii chiar și după ruptura dintre Schiller și frații Schlegel, și care reflectă evidente înrîuriri romantice în opera de bătrînețe, ajunge totuși să afirme în 1829 către Eckermann : „Das Klassische neune ich das Gesunde und das Romantische des Kranke" (Clasic numesc ceea ce e sănătos, iar romantic ce e bolnav), încercînd astfel să salveze echilibrul și să respingă excesul de imaginație care împiedică poetul să se supună naturii și să realizeze o operă încheiată. În sfîrșit, Heine definea contrastul dintre ele în *Die romantische Schule* (1835) : „Arta clasică avea de prezentat doar finitul, iar făpturile ei puteau fi identice cu ideea artistului. Arta romantică avea de reprezentat, sau mai degrabă de schițat aluziv, infinitul și rela-

ții spiritualiste, și s-a refugiat într-un sistem de simboluri sau mai curînd în parabolic... De-aici aspectul mitic, enigmaticul, miraculosul și exaltarea [preluate] din operele de artă ale evului mediu." Toți trei, și doamna de Staël și Heine și — în oglindire inversă critică — însuși Goethe, deslușesc în dualismul dialectic clasic-romantic antiteza dintre finit și infinit, dintre apolinic și dionisiac, dintre rațiune și simțămînt.

Trebuie relevat faptul că, atunci cînd au început să fie folosiți, termenii *romantisch* [romantic] și *Romantik* [romantism] nu au avut un înțeles precis definit și constant, nici la romanticii înșiși, nici la contemporani sau posteritate, unde luau adesea sens pozitiv-apreciativ sau negativ-critic în funcție de poziția favorabilă sau ostilă adoptată față de noua concepție. Ba chiar s-a ajuns mai tîrziu la eroarea de-a reduce romantismul german doar la o poezie a clarului de lună peste lacurile adormite, a sunetului de corn în codrii seculari și a gustului pentru ambianță medievală. Etimologia[3] cuvîntului *romantisch* ne duce îndărăt pînă în secolul al XVII-lea, cînd, în vremea Războiului de 30 ani, a fost preluat în germană cuvîntul francez *roman* (inițial : „povestire în limbă populară romanică", apoi „povestire epică în proză"), care devine pe la 1644 un neologism la modă, foarte frecvent utilizat ; curînd după aceea se naște și adjectivul *romantisch* (consemnat la 1663 cu sensul de „romanesc, asemeni unui roman", glosat și *cu romanhaft*, „ca un roman"), cam în aceeași vreme cu apariția în Anglia a substantivului *romant* („roman") și a adjectivului *romantic* („ca un roman"). De aici, pînă la sensul nedefinit, evanescent, din epoca în care se naște și înflorește curentul literar ce poartă acest nume, ca și pînă la ceea ce înțelegem fiecare din noi prin „romantic" și „romantism", este o cale lungă, greu de urmărit și mai ales de definit. Cît conținut istoric-obiectiv, cît subiectiv-interpretativ și cît real-definitoriu cuprind acești termeni este greu de precizat. Dealtfel nici nu intră în intențiile acestei prefețe definirea conținutului și perimetrului unei noțiuni pe care Romul Munteanu a delimitat-o ideologic, estetic și geografic, cu perspicacitate și autoritate, în amplul

---

[3] Cf. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, ed. a 19-a prelucrată de Walther Mitzka, Berlin, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

și substanțialul studiu introductiv la volumul *Arte poetice. Romantismul* (Ed. Univers, București, 1982). Noi vom încerca să prezentăm o serie de aspecte policrome izolate, asemenea pietricelelor colorate ce constituie un mozaic, pe care cititorul activ să le asambleze și să le combine într-o imagine personală despre romantismul german.

★

În primul rînd, din perspectiva devenirii istorice, se poate aminti că romantismul german începe să se cristalizeze după 1790 (anul primelor opere ale lui Tieck) ; în 1792 Friedrich Schlegel se apropie de Novalis, în 1794 Fichte publică faimoasa *Teorie a științei* care va sta cu autoritate la temelia edificiului teoretic al romantismului ; iar în 1796 apare *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Revărsările inimii unui frate călugăr iubitor de artă), prima realizare practică aproximativă a noii concepții literare. În mod obișnuit, însă, anii 1798—1800, în care a apărut revista „Athenäum" a fraților Schlegel, prima revistă romantică, sînt considerați — întemeiat sau nu — drept începuturile și faza de fundamentare teoretică a romantismului german și, într-un sens, a celui european. Anul 1794 este momentul crucial și semnificativ în gestația noului curent, întrucît atunci se instaurează domnia clasicismului prin prietenia dintre Goethe și Schiller, iar romantismul, rivalul latent și succesorul în timp, începe să-și întrezărească filozofic și în practica poetică temeiurile ce aveau să fie definite teoretic-estetic după 1798. Considerînd clasicismul ca un fel de sursă sau străbun, Friedrich Schlegel — mintea cea mai ingenioasă și teoretică a romantismului german — avea să considere, în admirația sa pentru Goethe, pe *Wilhelm Meister* drept unul dintre cele trei evenimente epocale ale secolului, alături de Revoluția franceză și de *Teoria Științei* a lui Fichte. Semnificativ este faptul că romanticii — prin opoziție cu reprezentanții curentului „Sturm und Drang", înrîuriți de Hamann — nu resping *de plano* raționalismul, ci fac prin Fr. Schlegel, sub influența lui Kant, diferențierea între omul rațional („Vernunftsmensch"), orientat spre infinit, și raționalistul „fără inimă și măduvă", la care „nevoia fundamentală de concepte limpezi și de viziuni clare", depășește li-

mitele naturalului. Căci, în tendința lor inițială de-a afla o conștiință clară care să nu distrugă totuși inconștientul, romanticii încearcă să folosească rațiunea pentru a investiga profunzimile cele mai tainice ale sufletului și pentru a le analiza. În schimb resping filozofia luminismului — de esență carteziană și utilizînd raționamentul matematic —, care voia să descopere omul universal prin eliminarea particularităților oamenilor individuali, care concepea evoluția istorică sub aspectul progresului continuu, respectiv al postulării unei eliberări a umanității numai prin înțelepciunea „secolului luminilor", și care „punea în discuție esența religiei" și disprețuia „sentimentul și spontaneitatea lui creatoare", ignorînd voit esența artei, muzicii și poeziei în favoarea „abstracțiunii teoriilor estetice". De aceea, urmînd calea deschisă de Herder, romanticii germani descoperă mari epoci umane în toate țările și timpurile, nutrind un adevărat cult pentru antichitatea greacă, India, Spania, Shakespeare și evul mediu german ; totodată se pasionează pentru ideea de religie în sine, pentru mit ca izvor și formă primordială a poeziei, pentru setea de cultură ce virează uneori în evadare din realitate, pentru curajul de-a visa și de-a tinde înainte modelînd viitorul. Acest spirit al epocii, care nu se lasă surprins nicăieri, dar care este totuși prezent pretutindeni, înfăptuiește o întrepătrundere reciprocă teoretică și practică a noțiunilor de literatură și societate, luptînd pentru funcțiunea socială a literaturii și pentru înțelegerea acestei funcțiuni și apărînd poezia nu numai în cadrul ei, ci și împotriva societății ; astfel descoperă sursa satisfacției estetice în exaltarea spontaneității și trinitatea artă-poezie-muzică. Făurindu-și propria fundamentare filozofică, diferită de a celorlalte curente premergătoare sau contemporane, romantismul german se întemeiază pe filozofia lui Fichte, din care preia simplificarea numeroaselor opoziții ale fenomenologiei kantiene și reducerea lor la una singură, între lumea interioară și cea exterioară, respectiv la opoziția dintre Eu și Non-Eu. De aici și teoria romantică a geniului artistic, care respinge atît ideea creației inconștiente promovată de „Sturm und Drang", cît și supunerea clasică a actului creației sub imperativul aristotelic, al formei finale armonioase și echilibrate, și care vede în creatorul genial un adevărat demiurg, iar în actul creației modul de a lua cunoștință de Eul propriu și de lumea opusă lui, pentru a le recrea în opera

Scanned with OKEN Scanner

poetică, pe care o domină, întrucît este creația sa, și o judecă suveran ca pe rezultatul unui joc subtil al propriului spirit. Totodată romanticii reinterpretează pe Platon — a patra reactualizare a platonismului după neoplatonismul lui Plotin, după aceea a evului mediu în apogeu și după Renaștere —, preluînd temele și motivele recepțiilor lui anterioare pe plan filozofic-speculativ, politic, estetic și religios, într-o sinteză de mistică și panteism specifică romantismului și influențată de concepția neoplatonică despre lume a lui Goethe.

Din perspectivă franceză, istoricul literar J. F. Angelloz[4], din Strasbourg, relevă la germani universalitatea de esență și de preocupări a geniului artistic romantic, care nu ounoaște limitele inaccesibilității, „de vreme ce totul este produsul imaginației creatoare". Și atît „idealismul magic" al lui Novalis, cît și „floarea albastră" — simbolul acestei „aspirații către infinit și absolut" — reflectă năzuința lor lăuntrică de-a cuprinde totul și de-a transforma opera poetică în mari intuiții orientate către totalitatea universului și a devenirii acestuia. Pentru cuprinderea universului și a infinitului, adică a Non-Eului, spiritul geniului artistic nu dispune însă și de infinitul timpului, ci doar de scurte iluminări ca niște scăpărări de fulger, pe care romanticii le numesc *„Witz"*, echivalentul evanescent pentru „spirit" și „duh" (în înțelesul de „inteligență" și de „umor", ca în expresia „om de duh"), dar și pentru „umor" și „ironie" în sens romantic; acea celebră „ironie romantică", „care ar putea fi voltairiană" — spune Angelloz mai departe — „dacă n-am simțit-o atît de aproape de lacrimi și disperare"; ea „reprezintă superioritatea geniului căutînd infinitul asupra realizării finite, și totdeauna imperfecte, a operei de artă", dar este și o consecință a incapacității de cuprindere a infinitului, ca și „fragmentarul" — o altă caracteristică constantă a creației, precum și a vieții romanticilor. „Fragment" și „torso" devin de aceea dimensiunile exterioare ale operei artistice a romanticilor care consideră că e mai ușor să scrii o operă limitată și organizată în sensul concepției aristotelice a perfecțiunii practicate de clasici, decît să întreprinzi acțiunea mai subtilă și mai originală a formulării unor idei, unor aforisme ce surprind instantanee dintr-o realitate în continuă și

[4] în : *La littérature allemande*, Paris 1963, p. 70 urm.

efervescentă devenire proteică. Căci dacă, în spiritul filozofiei lui Fichte, Dumnezeu singur poate supune propriei voințe și legi tot ceea ce e lipsit de rațiune, geniul creator nu poate încerca decît să capteze momente din această realitate proteică și anume în forma „aproximațiilor succesive", care constituie însăși esența poeziei romantice ca „poezie universală și progresivă".

Ca atitudine de viață, spirituală și sufletească, concepția romantică dezvoltată între 1790 și 1830, cu apogeul în jurul anului 1800 și cu antecedente în baroc, renaștere, evul mediu și chiar antichitate, ocupă — după Walther Mönch — locul de mijloc între orientarea spre viața activă, pămîntească, cu trăirea intensă și plenară a existenței „acum și aici", și orientarea către ieșirea voluntară din „circuitul naturii" — cum îl numea Schopenhauer — în sensul atitudinii ascetice de prețuire doar a realității supreme, unice și eterne a dumnezeirii ; situîndu-se între ele, romantismul se bucură de viață și gustă frumosul pe care i-l oferă natura, dar viața îi apare doar ca o tranziție către o existență superioară, căci sufletul, care vine de sus, tinde cu intensă nostalgie, cu dor nestins, îndărăt către locul de unde a purces. Această nostalgie, *Sehnsucht*, constituie elementul motor, un fel de vitalitate metafizică care-l transformă pe romantic într-un veșnic călător între lumea pămîntească și cea de dincolo, între viață și moartea ce deschide perspectiva unei alte vieți superioare. Iar fragmentarul, care le caracterizează opera, se prefiră, ca o notă aparte, chiar și în viața lor, în stilul și durata ei. Firi delicate, nervoase și labile, cei mai mulți dintre romantici se sting înainte de patruzeci de ani (K. Ph. Fohr la 23, Wackenroder la 25, Novalis la 29, Carl Maria von Weber la 30, Schubert la 31, Kleist la 34 ani) și doar puțini (Schumann, E.T.A. Hoffmann, Tieck, frații Schlegel, Heine) depășesc această vîrstă. Iar concepția lor despre viață, atitudinea lor spirituală și sufletească se explică, într-un fel, dacă înregistrăm că, în afară de Fichte, A. W. Schlegel și Schleiermacher care aparțin anilor '60, sînt toți o generație de oameni geniali născuți între 1770 — anul nașterii trinității Beethoven, Hegel și Hölderlin — și 1790 :Adam Müller, Fr. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck, Caspar David Friedrich, E.T.A. Hoffmann, Görres, Philipp Otto Runge, Kleist, Brentano, Savigny, Arnim, Jakob și Wilhelm Grimm, Weber, Eichendorff, Uhland, Kerner, Rückert. Cei născuți după 1790 (Heine, Schumann, Mörike, Scho-

Scanned with OKEN Scanner

penhauer, Mendelssohn, Droste-Hülshof și W. Hauff) vor constitui eșalonul ultim al romantismului tîrziu.

Nostalgia neostoitei căutări romantice, care se va constitui într-un sistem — orizontal-vertical — de axe de referință ale cunoașterii, urmează două căi : una orientată spre descifrarea și trăirea lumii din afară, cealaltă prelungind, așa cum spune Novalis „misterioasa cale spre lăuntru". Prima cale le prilejuiește romanticilor germani redescoperirea — în viața lirică, povestirile și romanele lor — a plăcerii drumeției spirituale și geografic-istorice, a naturii și anotimpurilor, a omului și a culturilor mai vechi sau mai noi, — fapte și aspecte cunoscute și altor generații înaintea lor, dar pe care ei le văd, le trăiesc și le interpretează în lumina poeziei romantice ; grecii și romanii, antichitatea și evul mediu, vechile monumente juridice și literare, izvoarele vechii poezii, poezia străvechilor mituri și a primelor cînturi și poeme germanice, arhitectura gotică (redescoperită mai întîi de Goethe în domul din Strasbourg), Cîntecul Nibelungilor, poezia populară și Minnesangul, arta lui Dürer și a vechilor maeștri germani, Dante, Cervantes, Camoës, Calderón și Shakespeare — toate acestea capătă o strălucire nouă prin scrierile unui Novalis, Tieck și Wackenroder, ale fraților Schlegel și fraților Grimm, ale unui Savigny, Görres, Arnim, Brentano etc. Iar prin drumețiile lor, romanticii vor pătrunde și dincolo de lumea cunoscută pînă la ei, în limba și filozofia Indiei, unde Schopenhauer va descoperi înțelepciunea lumii etico-religioase a hindușilor, sau în lumea persanilor, de unde Goethe va prelua gingășia lirică din „West-Östlicher Diwan".

Pe cealaltă cale a „misterioasei perspective lăuntrice", romanticii descoperă, dincolo de orizontul rațional — oricît de elevat — al secolului luminilor și al perspicacității moraliștilor francezi, „forțele și instinctele iraționale ale sufletului omenesc, profunzimile abisal-demonice ale ființei umane, împărăția viselor, basmelor și miturilor". Pătrunzînd în această lume magică, ei găsesc acolo resurse poetice pentru „a-i conferi realitate", pentru „a vedea magicul în realitate și realitatea în magic", netezesc — printr-un E.T.A. Hoffmann și adepții săi — calea spre psihanaliza științifică, spre constituirea științelor germanisticii și romanisticii și spre întemeierea unei „literaturi universale", în sensul noțiunii de „Weltliteratur" preconizate de Goethe.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind despre „prețuirea superioară a artei" de către romantici și despre posibila „identificare a termenului *romantisch* cu priceperea și creația artistică", Nietzsche afirma că romanticii au demonstrat lumii ce înseamnă noțiunea de „artist" în sens modern : „Virtuozi pînă în măduva oaselor, cu înspăimîntătoare căi de acces la tot ceea ce seduce, ispitește, constrînge, răstoarnă, dușmani înnăscuți ai logicii și ai liniei drepte, dornici de ceea ce e străin, exotic, nemaiîntîlnit, de toate opiatele simțurilor și rațiunii" [5]. Dar acea prețuire superioară a artei nu cuprindea în mod egal cele patru arte majore : arhitectura, plastica, poezia și muzica ; romanticii germani au întreprins o ierarhizare estetic-afectivă a lor. Iubitori ai spațiilor naturii și ai peisajului cu orizont nelimitat sau limitat doar, în depărtare, de infinitul mării, de măreția munților și de firmament, romanticilor le repugnă spațiile îngrădite, palatele, catedralele și domurile, după cum se simt străini și de clasicismul echilibrat al construcțiilor monumentale ale renașterii sau ale stilului „empire" și de luxuriența dionisiacă a barocului. În schimb, acordă preferință plasticii și picturii, ale căror jocuri de forme și culori, supuse gîndirii profunde, ades religioase, și cu perspective deschise spre lumea viselor, a basmelor și miturilor, permit sinteza cu poezia, filozofia și religia, pot exprima tendințele anticlasiciste și antibaroce și, sub fascinația vechilor maeștri, se deschid tendințelor mistico-metafizice ale speculației romantice asupra naturii. Pe o treaptă superioară situează romanticii poezia, care nu mai e o artă a imitației ca plastica și pictura, ci — după concepția lui Wackenroder, Fr. Schlegel și Novalis — „magie prin cuvinte". Eliberată de constrîngerea didactică a celor trei reguli pseudo-aristotelice fetișizate de clasicism, poezia romantică și — după părerea lor — poezia în general acceptă primatul fanteziei asupra rațiunii și logicii și devine un act de creație artistică neutilitară și de condensare simbolică a realității ; a acelei realități în care cîntă natura însăși — după afirmațiile lui Görres — și prind consistență și viață visele omenirii, miturile și basmele. Punte între lumea de aici și cea de dincolo, poezia înseamnă un dialog cu sine, care dezvăluie, printr-un act de creație pură, abstractă, însăși firea tainică a omului și se avîntă prin vraja cuvintelor în sfera su-

---

[5] după Walther Mönch, op. cit., p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

perioară a sunetelor, a muzicii. Căci muzica se situează pentru romanticii germani pe ultima culme a artei, devenind o adevărată religie, capabilă să deschidă calea spre paradisul pierdut, spre împărăția divinității — supremul țel al nostalgiei romantice. Pentru romanticii germani, muzica, cu forța ei magică revelată sufletului omenesc prin euforie, emoție și înduioșare, oferă ascultătorului iluzia, fie și doar fugară, a mîntuirii de existența terestră și a aflării păcii sufletești prin împlinirea nostalgiei după paradisul pierdut, pe care îl plasează între eros și religie. S-a vorbit despre o „evlavie a muzicii" la romantici, dar ea nu se limitează la creștinism, ci se situează într-o sferă superioară mai abstractă a religiosului mistic. Și, într-adevăr, judecînd după cuvintele pe care Bettina Brentano von Arnim le pune în gura lui Goethe (în *„Corespondența lui Goethe cu un copil"*, 1835), „muzica este o revelație superioară oricărei înțelepciuni și filozofii", sau după afirmațiile lui Novalis că „poezia exprimă corelațiile muzicale ale sufletului", că „toate culorile și compozițiile marilor tablouri încep să răsune", că muzica este „suprema artă cerească", un „cîntec din lăută al lui Dumnezeu", situarea muzicii în vîrful ierarhiei artelor, după romantici, devine evidentă.

Dar această ierarhie nu presupune o delimitare și separare strictă a zonelor de influență și acțiune, căci romanticii pun problema sinesteziilor — întrebarea lui Novalis: „Să nu fie oare poezia nimic altceva decît pictură și muzică lăuntrică?" — Într-adevăr, ascultîndu-l pe Görres sau pe A. W. Schlegel și privind sub multiple aspecte creația muzicianului Robert Schumann, a pictorului Philipp Otto Runge, sau a scriitorului E.T.A. Hoffmann, îți dai seama că pentru romanticii germani „sunetele devin culori, iar culorile sînt auzite ca sunete", că pentru Brentano și Tieck „lirica devine pură muzică prin cuvinte", că, pe calea gîndirii mistice a vechii Indii, unde „esența poeziei este definită prin noțiunea de a gusta", experiența poetică este „o cunoaștere gustativă". Romanticii germani sînt cei care pun pe note, pentru prima oară, poeziile lui Goethe, Heine, Eichendorf etc., înfăptuind aievea acel „mariaj al poeziei cu muzica" prefigurat de trubaduri, schițat în muzica polifonică a madrigalurilor renașterii și estompat prin suprarafinare de baroc și rococo.

Cu privire la poezie sau „literatura frumoasă" în general, romantismul german n-a formulat o teorie închegată, ci a jalo-

nat, mai ales prin cele 738 de *Fragmente* ale lui Friedrich Schlegel, o serie de constatări, idei sau puncte de vedere, ca : „Revoluția franceză, teoria științei formulată de Fichte și *Meister*-ul lui Goethe sînt cele mai măreţe tendinţe ale epocii" ; „Romanele sînt dialogurile socratice ale vremurilor noastre" ; „Poemul profetic al lui Dante este singurul sistem al poeziei transcendentale, încă și azi supremul în genul său... Universalitatea lui Shakespeare este ca un fel de punct median al artei romantice... Poezia pur poetică a lui Goethe este cea mai deplină poezie a poeziei"; „Poezia romantică este o poezie universală progresivă". Prin acest ultim aforism, cristalizare a însăși poeziei și poeticii romantice, estomparea — analizată mai sus — dintre cele trei arte fundamentale acceptate de romantici, se extinde și asupra genurilor poetice tradiționale, tinde „să reunească iarăși toate genurile separate ale poeziei" și „trebuie să amestece și să contopească poezia și proza, genialitatea și critica, poezia artistică și poezia naturală". Poetica romantică nu mai separă drama de epică și lirică, așa cum proceda cea clasică, ci le consideră laolaltă, ca „un fel de capodoperă literară totală". Iar în funcție de posibilitățile de înfăptuire a acestui postulat, romanul — care include în structura sa epică și elemente lirice și dramatice — întruchipează forma cea mai adecvată pentru romanticii germani.

Trecînd în revistă realizările practice ale romanticilor în cele trei genuri principale, trebuie să subliniem faptul că marile lor realizări sînt, cu precădere, în domeniul l i r i c, care le convenea temperamental ca un fel de predestinare. Într-adevăr, marii poeți romantici germani — Brentano, Tieck, Eichendorff, Mörike, Höiderlin — au dat omenirii poezii de o frumusețe desăvîrșită, mai presus de timp, poeme care reflectă dragostea de natură și capacitatea de adîncire mistică în propriul suflet și de restituire a corelației primordiale cu muzica și care au dus aproape la identificarea noțiunilor de „liric" și „romantic". Totodată ei au redescoperit poezia artistică a evului mediu, cu ipostazele ei lirice și epice, și au popularizat-o — în special Wakkenroder, Tieck și frații Schlegel — pînă la punctul de a crea, în două decenii, o adevărată „atmosferă medievală" în poezia germană ; de asemenea au reînviat — prin culegerea *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul fermecat al băiatului) — și au reactualizat poezia populară, care rodește în creațiile unui Tieck, Brentano,

Scanned with OKEN Scanner

Eichendorff, Novalis, Mörike, Heine și Hölderlin, și au creat o nouă lirică din spiritul muzicii, fie prin imitarea caracterului popular (Brentano, Eichendorff) sau prin prelucrarea lui artistică (în rafinatele onomatopei din unele poezii ale lui Tieck și Brentano), fie prin fuziunea poeziei cu muzica (în liedurile unui Schubert, Schumann etc.).

În genul dramatic impresionează bogăția de creație în toate speciile — drame și tragedii în spirit clasic, reactualizări de drame și comedii, piese de păpuși și carnavalești, farse, bufonade și pantomime sau jocuri de umbre din secolele anterioare, comedii și drame romantice — ale unui Tieck, Brentano, Arnim, Eichendorff, Zacharias Werner, Fouqué, E.T.A. Hoffmann etc. Dar cele mai multe au fost date curînd uitării, fiindcă nu suportau concurența cu autorii străini (Shakespeare, Calderón, Racine, Corneille, Molière etc.) care inundaseră scenele germane. Doar Kleist face o excepție, dar el se situează între clasicism și romantism, nu este un romantic pur. În schimb, teoria romantică asupra „artei dramatice" nu e lipsită de interes. Baza ei o constituie *Filozofia artei* a lui Schelling, unde drama este privită ca „ultima sinteză a oricărei poezii" și unde „libertatea spiritului sau voinței" și „necesitatea obiectivă" constituie condițiile esențiale pentru ca personajul să apară în același timp „învins și învingător", în „suprema lui indiferență". Iar modelele acestui tip de dramă Schelling le vede la Shakespeare și Calderón, idee pe care o va prelua și formula concret Fr. Schlegel și căreia A. W. Schlegel îi va adăuga, sub impresia catastrofei naționale de după înfrîngerile de la Jena și Auerstädt, un imperativ cu notă patriotic-istorică. Accentuînd această notă și împletind-o cu un element religios-creștin, Zacharias Werner, creatorul prototipului dramei romantice, care învățase meșteșugul artei dramatice de la Shakespeare și Calderón, Racine și Schiller, consideră că lumea miturilor elenice și nordice fiind depășită, iar cea a miturilor Indiei încă nedescoperită, nu-i rămîne ca tematică dramei romantice decît cea creștin-catolică, dar nu ca un „sistem de credință", ci ca o „mitologie artistică". Temele dramelor sale — unele însoțite de muzică compusă de E.T.A. Hoffmann — sînt luate din istoria frămîntată a Prusiei, a epocii migrației popoarelor, a împăraților germani și a Poloniei, învesmîntate discret cu un văl creștin și

Scanned with OKEN Scanner

transformate în impulsuri de revigorare a sentimentului patriotic. Cu perspicacitatea lui lucidă, Heine a definit inegalabil tonalitatea mistic-romantică a dramelor lui Werner și a teatrului romantic în general: „Privit mai atent, omul a rămas consecvent cu sine însuși, numai că mai înainte doar cînta ceea ce ulterior a practicat cu adevărat. Eroii celor mai multe din dramele sale sînt oameni care iubesc deși au îmbrăcat renunțarea monacală, desfrînați care au descoperit în abstinență o plăcere sporită, care spiritualizează plăcerea juisării prin martiriul cărnii, care caută în profunzimile misticii religioase cele mai înspăimîntătoare fericiri, niște sfinți trași pe roată." Împreună cu Fouqué — alt „erou al cîntului printre eroii cîntului", cum îi califică tot Heine —, Werner pregătește calea pentru apariția operei muzicale romantice, la a cărei puternică și originală afirmare contribuie în special Otto Nicolai, E.T.A. Hoffmann și Carl Maria von Weber, într-o formulă romantică specific germană și diferită de a romanticilor italieni (Rossini, Donizetti), francezi (Auber, Adam, Thomas) sau ruși (Glinka)[6].

În domeniul genului epic, atenția teoretică și practică a romanticilor germani se concentrează asupra romanului, „adevărata specie artistică modernă", cum spune Fr. Schlegel. Pentru ei, aceste „dialoguri socratice ale epocii noastre" pot cuprinde perspective lăuntrice și exterioare ale omului, analize de conștiință sau reproduceri ale lumii fenomenelor, mizeria cotidiană sau fantasticul tărîmului basmelor, totul prezentat într-o structură echilibrată sau cu o libertate eliberată de orice constrîngere formală și cu o tematică tragică, comică sau umoristică. Schelling, în *Filozofia artei*, vedea romanul ca „un amestec de epopee și dramă", „oglindă a lumii sau măcar a epocii", „mitologie parțială", pentru care se impune ca formă de exprimare „proza, care este suprema indiferență, dar proza în ultima ei desăvîrșire, unde este însoțită de un ritm discret și de o construcție ordonată a perioadelor". Pentru Friedrich Schlegel, romanul „caută o depărtare poetică", reunește „trecutul, prezentul și viitorul ca o adevărată prezentare senzorială a eternului sau a timpului desăvîrșit", poetizează „bogăția prezentului", conduce la o soluțio-

---

[6] Pentru citatele acestui aliniat vezi: W. Mönch, op. cit., p. 239—240.

nare a „enigmei apariției lumii" și trebuie să ne facă „să intuim în oglinda lui magică o transfigurare superioară a tuturor lucrurilor". Jean Paul, despre care Fr. Schlegel scrie în *Scrisoare despre roman* că „asemenea grotesce și confidențe sînt încă singurele produse romantice ale epocii noastre neromantice", consideră că romanul este o specie literară „în care se cuprind și pot hodorogi toate formele,... singura proză poetică îngăduită,... o enciclopedie poetică, ... o licență poetică a tuturor licențelor poetice". Iar Novalis, fără îndoială cel mai cu har dintre poeții romantici și autorul celebrului roman-basm rămas fragment *Heinrich von Ofterdingen* — scris ca o „apoteoză a poeziei" și ca o „replică romantică conștientă" a lui *Wilhelm Meister*, reprezentînd povestea vieții și visul poetului romantic —, vede romanul nu ca pe un „continuum", ci ca „o arhitectură articulată în fiecare episod" „fiecare porțiune cît de mică" trebuind „să fie rotunjită", în timp ce ansamblul „constituie expunerea intuitivă — realizarea unei idei", și trebuie să cuprindă totdeauna „ceva misterios, ceva ininteligibil", fără de care „nu poate exista poezie".

În egală măsură cu romanul, poeții romantici prețuiesc teoretic și realizează practic nuvela — sau mai curînd, după structura interioară fără concentrare a acțiunii și fără tensiune dramatică, povestirea — și basmul. Asemenea romanelor, nuvelele și povestirile romantice includ și elemente de fantastic din basme. Influențați de *Povestea șarpelui de aur* de Goethe, romanticii germani dau basmului alte dimensiuni psihologice și metafizice, mai ales prin Tieck, Wackenroder și Novalis, împrospătîndu-l prin magia fanteziei, transplantîndu-l în lumea viselor individuale specific romantice și îmbogățindu-l cu un anumit spirit demonic (Tieck), mitic (Novalis) sau naiv (frații Grimm), cu trăsături de fidelitate (Brentano), de cavalerism romantic (Fouqué), de nostalgie a naturii (Eichendorff), ori cu elemente fantastic-realiste (E.T.A. Hoffmann).

*

Privit în desfășurarea lui cronologică și geografică, romantismul german nu se prezintă ca un curent unitar și omogen, ci se articulează în trei etape distincte, cu obiective, concepții, me-

tode și realizări destul de diferite[7]. Prima etapă o constituie romantismul „mai vechi" sau „incipient", care ia naștere și se dezvoltă la Berlin și Jena și este reprezentat de un cerc destul de omogen de prieteni spirituali, născut din admirația comună pentru *Wilhelm Meister* de Goethe. Cu rădăcini ce duc în urmă pînă la mistica medievală și pietism — primele curente care au formulat o imagine cosmică determinată de simțăminte și au proiectat forțele psiho-afective în miezul vieții și poeziei —, pînă la iraționalismul eruptiv al „Sturm und Drang"-ului, la religiozitatea lui Hamann și la istorismul și primatul poeziei populare preconizate de Herder, reprezentanții acestei prime grupări romantice conferă „grecomaniei" apolinic-statice o nouă trăsătură dionisiac-dinamică și se constituie în adversari ireductibili ai luminismului. Fundamentarea filozofică o întreprind Johann Friedrich Fichte (*Teoria științei*, 1794), Friedrich Wilhelm Schelling (*Idei asupra unei filozofii a naturii*, 1797 și *Despre raporturile artelor plastice cu natura*, 1807) și Friedrich Schleiermacher (*Cuvîntări despre religie*, 1799); iar teoria estetică o formulează Friedrich și A. W. Schlegel, W. H. Wackenroder și Novalis, mai ales în *Fragmentele* publicate în efemera revistă programatică „Athenäum" (1798—1800), întemeiată de frații Schlegel. Concomitent sau precedînd cu puțin cristalizarea teoretică, opera literară a grupului atinge apogeul prin scrierile lui Ludwig Tieck (romanul epistolar *Istoria domnului William Lovell*, 1796, romanul unui artist *Peregrinările lui Franz Sternbald*, 1798), Fr. Schlegel (cu romanul sentimental *Lucinde*, 1799, și frămîntata dramă romantică model *Alarcos*, 1802), Wackenroder (cu *Revărsările inimii unui frate călugăr iubitor de artă*, 1797) și Friedrich von Hardenberg cu pseudonimul Novalis — „flacăra poetică printre alte foculețe pîlpîitoare și semitalente", cum îl califică Hermann Schneider[8] — (cu romanul „apoteoză a poeziei" *Heinrich von Ofterdingen*, 1802, și *Im-*

[7] Pentru structura, periodizarea și dinamica dezvoltării romantismului german vezi și Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București 1968, p. 248 urm.

[8] Hermann Schneider, *Epochen der deutschen Literatur*, Bonn 1948, p. 87.

nuri către noapte, 1800). Dar pe la 1805, romantismul incipient, care prinsese rapid rădăcini în întreaga Germanie, însă ale cărei roade pieriseră tot atît de repede, se și dezagregase prin moartea lui Novalis în 1801, prin plecarea la Paris a lui Fr. Schlegel și stabilirea lui Tieck la Frankfurt pe Oder în 1802, prin începerea îndelungatei călătorii a lui A. W. Schlegel ca însoțitor al doamnei de Staël în 1803 și prin chemarea lui Schleiermacher ca profesor la universitatea din Halle în 1804.

Făclia romantismului este preluată după 1805 de o nouă generație, a așa-numitului „romantism tînăr", cu sediul principal la Heidelberg — unde se manifestă Clemens Brentano, Ludwig von Arnim, Joseph Görres, frații Jacob și Wilhelm Grimm și Bettina von Arnim, sora lui Brentano — și la Berlin, de unde Fichte adresează celebra *Cuvîntare către națiunea germană* și unde activează intens clasic-romanticul Heinrich von Kleist. Această a doua fază a romantismului nu mai constituie o școală coerentă și omogenă ca prima fază, ci este alcătuită din grupulețe mai mici, cu concepții eterogene ; în schimb atinge un nivel de creație poetică superior — în ansamblu — celui al romantismului incipient. Grupul din Heidelberg descoperă și cultivă poezia populară și basmul (Brentano cu florilegiul *Cornul fermecat al băiatului*, 1806—1808, și cu povestea tristă *Despre viteazul Kasperl și frumoasa Annerl*, 1817 ; J. Görres cu *Cărți populare germane*, 1807 ; Frații J. și W. Grimm cu celebrele *Basme pentru copii*, 1812—1815, și cu *Legendele eroice germane*, 1816—1818), împletește fantezia și inventivitatea epică cu elemente populare, mitice și creștine într-un ansamblu arbitrar și ades încîlcit (Arnim cu *Izabela de Egipt*, 1812, și *Invalidul smintit din fortul Ratonneau*, 1818) sau alunecă ulterior într-un misticism pro-catolic (Görres care, după ce se raliase ideilor Revoluției franceze și publicase în 1797 la Koblenz ziarul revoluționar „Foaia Roșie", devine antirevoluționar, din dezgust față de politica lui Napoleon, și publică mai tîrziu *Mistica creștină*, 1836—1842). Acestei faze a romantismului îi revine și meritul de-a fi creat un curent romantic în filologie și de-a fi pus bazele lingvisticii și istoriografiei literare, respectiv a germanisticii ca știință modernă. Sub înrîurirea acestui al doilea val al romantismului, dar izolat și planînd oarecum între clasicism și romantism,

își desfășoară activitatea la Berlin H. v. Kleist, autorul uneia dintre cele mai izbutite comedii germane *(Ulciorul sfărîmat*, 1811), al unui mare număr de tragedii mitice sau istorice *(Pentesileea*, 1808, — replica dionisiacă la apolinica *Ifigenia* a lui Goethe —, *Bătălia lui Arminius*, 1808, *Kätchen din Heilbronn*, 1810, *Prințul de Homburg*, 1810) și al celebrei nuvele protestarea *Michael Kohlhaas* (1808). Tot inspirată din vîna național-patriotică a romantismului și ca o reacțiune literară împotriva războaielor napoleoniene, se naște lirica însuflețită și militantă a poeților războaielor de eliberare (Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner, Max von Schenkendorf și Friedrich Rückert), al cărei patos patriotic popular, întrețesut din sentimente naționale și voință colectivă, din vitejie și onoare, din credință și evlavie, se împletește pe alocuri cu o notă pro-feudală și cu fidelitatea față de rege.

Către 1815, după epuizarea elanului și programului poeților fazei a doua, începe o nouă fază, a „romantismului tîrziu", diseminată în toată Germania, dar cu focare de polarizare la Berlin, Heidelberg și, mai ales, în Suabia, de unde și denumirea „romantismul suab sau șvab". Deși, prin definiție, o mișcare de tineret, romantismul începe să dea semne de îmbătrînire care, în ciuda continuării tendințelor din etapele anterioare, marchează o diluare a substanței poetice și o convenționalizare a formelor de exprimare; pentru înlocuirea calităților pierdute se recurge la artificii noi, la revirimentul, pe alt plan, al fanteziei interioare, al muzicii și forței de visare. Caracteristică pentru această fază este și raportarea critică tot mai intensă — sub forma parodiei și satirei sau a confruntării visului cu viața — la realitățile sociale. Îndrumarea acestei faze a romantismului îi revine în mare parte prozatorului și poetului Joseph von Eichendorff (cu fermecătoarea nuvelă *Din viața unui pierdevară*, 1826, și cu inspirata sa lirică tipic romantică), la care farmecul naturii oglindit în reflexele vieții sufletești se împletește cu noul dualism al existenței romantice alcătuite din frămîntare și dor de liniște, senzualitate și spiritualizare, demonism și naivitate, subiectivism arbitrar și obiectivism suprapersonal, totul într-o ambianță de reverie și de echilibru sufletesc, de unde nu lipsește confruntarea visului cu realitatea învăluită în vraja accesoriilor romantice. Alături de el, E. T. A. Hoffmann (cu

Fantezii în maniera lui Callot, 1813-1815, romanul *Elixirele diavolului*, 1814—1816, ciclul de povestiri, nuvele și basme *Frații lui Serapion*, 1819—1821, *Concepțiile despre viață ale motanului Murr*, 1818—1821, *Fereastra din colț a vărului*, 1822 etc.) exprimă alt dualism nerezolvabil al romantismului târziu, prăpastia dintre viață și artă, dintre realitatea măruntă și lumea de vis a literaturii ; totul în forma demonic-evanescentă a visului sau a coșmarului fantastic-grotesc plin de săgeți îndreptate, cu umor și ironie resemnată, împotriva meschinăriei calculate și platitudinii mic-burgheze. Romantismului târziu berlinez îi aparține și Adalbert von Chamisso (cu celebra *Istorie stranie a lui Peter Schlemihl*, 1814, și cu nu mai puțin cunoscutele balade culte, unde împletește umorul cu tragicul, sau cu ciclurile lirice de-o gingășie cristalină, dintre care unul — *Iubire și viață de femeie* — tonalizat de R. Schumann). Lipsită de coeziune, „școala suabă sau șvabă" aduce prin Wilhelm Hauff (cu romanul *Lichtenstein*, 1826, basmele culte *Micul Muck*, *Inimă de piatră* etc., nuvelele *Evreul Süss*, 1827, *Cerșetoarea de pe Pont des Arts*, 1828, sau satiricele *Comunicări din memoriile lui Satan*, 1826) o notă de idilizare și bonomie mic-burgheză, dar și de aciditate satirică la adresa conflictelor sociale și politice ale vremii ; iar prin Ludwig Uhland (cu lirica sa patriotică antiimperială și prorepublicană și cu inspiratele sale balade, multe puse pe muzică) o notă de elan revoluționar în viziunea burgheziei liberale și de sarcasm la adresa romanticilor liber-cugetători reconvertiți după 1806 la catolicism, la adresa stărilor de lucruri din epoca restaurației, ca și împotriva dramelor lacrimogene ale lui A. Kotzebue, A. W. Iffland sau Zacharias Werner, — notă mai evidentă la Wilhelm Müller, August von Platen, Dietrich Grabbe și, mai ales, Heinrich Heine.

*

Printre fondatorii teoriei estetico-literare a romantismului german incipient, frații August Wilhelm și Friedrich Schlegel ocupă locul principal alături de Tieck și de mai modeștii în aport Wackenroder și Novalis. Deși cu cinci ani mai tînăr, Friedrich se vădește mai scăpărător și mai productiv în idei originale de-

cît fratele mai mare August Wilhelm, care, fără a fi total lipsit de originalitate și de teorii proprii, este mai suplu, mai receptiv la sugestii din afară și contribuie la dezvoltarea metodică a teoriilor lui Friedrich, la formularea coerentă și sistematică a ideilor romantismului și la difuzarea lor în întreaga lume. E drept că — așa cum arată și René Wellek [9] — „eficiența mai mare a expunerilor lui August Wilhelm, în special în afara Germaniei, aproape că nu poate fi contestată", întrucît *Prelegerile despre artă și literatură dramatică* (ținute la Viena în 1808—1809 și publicate în 1809—1811) au fost traduse foarte curînd în franceză (1814), engleză (1815) și italiană (1817), influențînd „în mare măsură cursul dezvoltării gîndirii critice", în timp ce *Prelegerile despre literatura veche și nouă* (traduse doar în engleză, 1815) „sînt singura operă a lui Friedrich care s-a bucurat de considerație peste granițele germane". Dar rămîne de netăgăduit faptul că ideile originale ale lui Friedrich — ale cărui „scrieri timpurii sînt de cea mai mare importanță pentru istoria romantismului și pentru teoria generală a criticii" și care „anticipează cele mai importante probleme ale epocii noastre" (ca teoria romanului, ironiei și mitului, a criticii, interpretării de texte și istoriei literare) — au reală prioritate.

Ambii frați — cei mai tineri dintr-o serie de șapte copii, cinci băieți și două fete — pornesc în activitatea literară de la *Wilhelm Meister*-ul lui Goethe, dar August Wilhelm pentru a ajunge la Shakespeare, iar Friedrich pentru a se avînta spre primele explicații teoretice ale noii și încă nedefinitei poezii romantice.

În aprilie 1804, doamna de Staël îi scria unei prietene : „Cine crezi că m-a interesat în Berlinul ăsta mare ?... Un profesor, un profesor german ! Ce zici de asta, dragă prietenă ?... de îndrăgostire, cum poate că presupui, nici vorbă... dar, dacă ceri unui om mai mult spirit și originalitate decît au alții și dacă îi pretinzi ceea ce îți pretinzi și ție însăți, atunci garantez pentru el". [10]

---

[9] în : *A History of Modern Criticism*, New Haven 1955, citat după traducerea germană *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830*, Darmstadt Berlin-Spandau 1959, p. 265 urm.

[10] Citat după : Marianne Thalmann, *August Wilhelm Schlegel*, din placheta cu același titlu, Bad Godesberg 1967, p. 5.

Era vorba de August Wilhelm Schlegel, și în acel moment începea un nou și lung capitol de peregrinări din viața frămîntată a acestui adevărat Odiseu romantic.

Penultimul ca vîrstă dintre cei cinci fii ai pastorului din Hanovra Johann Adolf Schlegel și nepot al cunoscutului poet Johann Elias Schlegel, August Wilhelm (după 1815 „von") Schlegel (născut la 5 septembrie 1767) crește cu lecturi din *Götz von Berlichingen*, *Oberon* și Ossian și merge, în 1786, la Göttingen pentru a studia teologia ; dar, atras de clasicistul Ch. G. Heyne și de poetul protestatar Gottfried August Bürger, se dedică filologiei clasice și literelor. După primul an de studii obține un premiu pentru prima sa lucrare științifică, *Geografia lui Homer*, apoi traduce la îndemnul și cu colaborarea lui Bürger *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare și publică în revista lui Bürger[11], în 1790, un articol plin de admirație pentru „claritatea concretă" a poeziei lui Schiller din *Die Künstler (Artiștii)*. De asemenea scrie un studiu despre *Dante și Divina Comedie* (1791) și dezgroapă din uitare o serie de trubaduri provensali celebri, anticipînd cu două decenii cercetarea lor sistematică de către romanistul Fr. Diez și reflectînd, de pe acum, deschiderea către lume a romanticului, care va ști să alăture fertil, mai tîrziu, evul mediu literaturii moderne. După cîțiva ani petrecuți la Amsterdam ca profesor particular, se stabilește în 1796, la chemarea lui Schiller, în orașul universitar Jena, împreună cu tînăra sa soție Caroline Michaelis, fiica orientalistului din Göttingen ; între timp publicase, în 1795, în revista „Horen" a lui Schiller, *Scrisoarea despre poezie, metru și limbă*, vădind limpede pregătirea clasicistă și înclinația către filologie și estetică — două coordonate pe care se va dezvolta întreaga sa activitate ulterioară —, precum și evoluția lui de la limitele cuvîntului la dimensiunile ritmului frazei în traducere. Atras de maestrul dramaturgiei britanice, August Wilhelm își clarifică imaginea despre el într-un articol, *Ceva despre Shakespeare cu prilejul lui Wilhelm Meister*, unde prezintă un alt Shakespeare decît cel dezlănțuit și cu maniere sălbatice consacrat în viziunea secolului 18, un adevărat „hău de intenționalitate, conștiință de reflecție",

---

[11] „Akademie der Schönen Künste" (Academia artelor frumoase), Göttingen.

pe care spectatorul îl poate pretinde „așa cum un îndrăgostit nu renunță la pistruii iubitei lui". Începînd din 1797 pînă în 1801, August Wilhelm traduce și publică la editura Unger din Berlin șaptesprezece piese de Shakespeare, mare parte cu colaborarea soției sale Caroline, folosind versul penta-iambic și depășind artistic vechile traduceri de școală ale lui Wieland și Eschenburg. Docent de estetică la Jena, alături de Fichte și Schelling, și trebuind să asigure existența familiei, A. Wilhelm lucrează intens — cum spune singur: „stînd, mergînd, treaz, în pat și chiar în călătorii" —; astfel publică peste 300 de recenzii în „Allgemeine Litteraturzeitung" („Ziarul general de literatură") din Jena și Leipzig, în care incriminează traducerea lui Voss din Homer și teatrul lacrimogen-naturalist al unui Kotzebue și Iffland, ca și alte produse literare de duzină; dar nu precupețește laudele pentru revista „Horen" a lui Schiller, pentru Tieck, Wackenroder sau *Hermann și Dorothea* de Goethe, care ocupă ca poet — afirmă el — locul al patrulea în ierarhia universală, după Dante, Shakespeare și Cervantes. În 1796 vine la Jena și Fr. Schlegel cu inepuizabilul lui spirit scăpărător și ironic care-l transformă într-un fel de „advocatus diaboli" (avocatul diavolului) al grupului literar ce se constituie împreună cu Tieck, fratele său, sculptorul Friedrich Tieck, naturalistul-filozof norvegian Henrik Steffens și tînărul Novalis. Toți, inclusiv Caroline, traduc acum din Platon, Euripide, Tasso, Cervantes etc. După ruptura cu Schiller, datorată recenziei ironice a lui Fr. Schlegel cu privire la „Horen" și răspunsului sarcastic al lui Schiller în *Xenii*, August Wilhelm se desprinde definitiv de Weimarul clasic și angajează împotriva lui o polemică, în care se vădește „dur cu eleganță și temeinic cu «charme»". Între 1798 și 1800 publică în „Athenäum" contribuții la critica literaturii recente, considerații asupra aspectului artistic al procesului de creație pe marginea colecției de tablouri din Dresda etc. După ce „Athenäum" dispare — ca și „Horen" — din lipsă de abonați și după despărțirea de Caroline, care se căsătorește cu Schelling, August Wilhelm se duce în 1801 la Berlin, unde cristalizase întîia școală romantică, al cărei prim istoric devine. Anii următori sînt bogați în evenimente: publică un *Florilegiu de poezie italiană, spaniolă și portugheză* (1803), traduce unele piese de Calderón și publică un studiu *Despre teatrul spaniol*, după ce scosese împreună cu Tieck

(în 1801), în locul Musenalmanachului lui Schiller care-și încetase apariția, un „Musenalmanach" (Almanahul muzelor) în jurul căruia se mai reunește o dată cercul romantic din Jena. În 1801 scrie piesa *Ion* — tratare modernă a piesei cu același nume de Euripide —, marea senzație teatrală a anului, reprezentată la Weimar (1802) în înscenarea foarte îngrijită a lui Goethe, dar fără succes de public, și tipărită în 1803. Tot în 1801, în timp ce Napoleon se afla cu armatele pe Rhin, A. W. Schlegel începe o serie de *Prelegeri despre literatură frumoasă și artă* într-un Berlin post-friderician, care reunise în arhitectură și plastică pe un Schinkel și Schadow, în literatură pe Tieck, Wackenroder, Kleist, Chamisso și E.T.A. Hoffmann, alături de teologul Schleiermacher, de naturalistul Steffens, de istoricul Clausewitz și de literatul și diplomatul Wilhelm von Humboldt. Schlegel vorbește strălucit de două ori săptămînal, în săli arhipline, despre literatura Europei actuale, despre romanticii lumii, definește gustul clasic și romantic, reactualizează Cîntecul Nibelungilor, cărțile populare din evul mediu german și trubadurii cavaleri ca expresie a unității Europei. Acum definește mai precis noțiunea de romantic, clădește puntea dintre Dante, Shakespeare, Cervantes și modernii în frunte cu Wackenroder și Tieck, apoi strecoară aluzia că descifrarea mitologiei, istoriei și literaturii Indiei va oferi informații prețioase cu privire la istoria omenirii. La vîrsta de 37 de ani, singur și celebru, A. W. Schlegel o cunoaște pe doamna von Staël, care căuta un sfătuitor și colaborator pentru cartea plănuită *De l'Allemagne* (Despre Germania) și un preceptor pentru copii și care fusese îndrumată spre el de Goethe. Începînd din 1804, August Wilhelm o însoțește la reședința ei de la Coppet lîngă lacul Geneva, apoi în numeroase călătorii prin Italia, Franța, Scandinavia și Anglia, făcînd împreună o dramatică fugă din fața armatelor napoleoniene și fiind printre ultimii europeni care au văzut Moscova înainte de incendierea din 1812. În 1808 ține la Viena, în fața unui numeros public select, celebrele *Prelegeri despre artă și literatură dramatică*, reluînd ideile adesea improvizate ale prelegerilor din Berlin și prelucrînd sistematic masa de idei romantice într-o expunere elegantă și convingătoare, care marchează ruptura definitivă de concepția dominantă a clasicismului și care va avea cel mai mare răsunet internațional dintre toate scrierile teoretice ale romantismului european.

Scanned with OKEN Scanner

În alăturarea cu egale drepturi a inovatorilor „manieriști", ca Shakespeare, Cervantes, Calderón, și a clasicilor de la Sofocle pînă la Goethe și în proiectarea interesului asupra unei arii literare imense ce cuprinde deopotrivă antichitatea, evul mediu, drama elisabetană și literatura mai modernă, ca și Egiptul sau India, cum și în împletirea comparativă a arhitecturii și artei cu poezia și muzica și în intercondiționarea reciprocă a artei, filozofiei, religiei și poeziei sub semnul ideii că „persoana artistului e întîmplătoare, dar stilul unei epoci este esențialmente necesar", A. W. Schlegel proclamă „unitatea și indivizibilitatea operei de artă" și „rolul criticii ca artă a înțelegerii" și schițează în fond prima versiune a unității de sens în literatura universală, a cărei denumire va fi formulată expres abia douăzeci de ani mai tîrziu de Goethe (într-o convorbire cu Eckermann la 30 octombrie 1828). Iar prin relevarea cu deosebit simț artistic a rolului metaforei și simbolului, ca procese fundamentale în creația poetică, Schlegel definește unul din principiile fundamentale ale romantismului care anticipează întrucîtva viziunea simbolismului de mai tîrziu. Paginile în care analizează — „cu ingeniozitate pînă și în paradoxuri" — structura tragediei antice și a comediei aristofanice și cele în care pledează pentru arta lui Racine și Molière își păstrează și astăzi farmecul și utilitatea.

Anii 1813—1814 îi petrece în Suedia, ca secretar de cabinet și consilier guvernamental în slujba mareșalului Bernadotte, candidatul la tronul Suediei și prietenul doamnei von Staël, care se retrăsese în Anglia pentru a aștepta căderea lui Napoleon. Schlegel trece acum de la literatură la politică și scrie istoria politică a Europei din perspectivă general-europeană ; între timp îl însoțește în 1813 pe Bernadotte, care comanda armata de nord, de la Stralsund peste Potsdam și Leipzig pînă la Rhin. Pe pămînt german își dă seama că a pierdut prietenii și idealurile din tinerețe și scrie, încă în același an : „Probabil că în viitor nu voi mai avea patrie, va fi foarte dureros pentru mine, căci simt o vie afecțiune pentru Germania... dar îmi rămîn poezia, artele frumoase, filozofia și religia și, poate prietenia... întrucît la iubire nu mă mai pot gîndi". În 1814 o readuce din exilul londonez pe doamna de Staël la Paris, unde rămîne pînă la moartea ei (în 1817), găsind o adevărată satisfacție științifică în culegerea cîntecelor trubadurilor din diferite manuscrise și în studierea lim-

bii sanscrite. După ce refuză un post de profesor de literatură greacă la Universitatea din Berna și numirea prin decret regal ca profesor la Universitatea din Berlin, deoarece simțea că nu mai poate oferi unei mari universități noutatea provocatoare a romanticului din 1804, obține în 1818 mutarea la noua universitate din Bonn, unde vetusta lui eleganță vestimentară și oratorică îi atrage, din partea studenților, porecla „Herr Pariser" (domnul parizian). Simțindu-se „un german care nu e la el acasă", se distanțează de romanticii tineri (Arnim, Brentano, Eichendorff), în care nu mai regăsește înclinația speculativă a generației sale: „Literatura de azi mi-e indiferentă, nu mă mai entuziasmează decît cea antediluviană". Singurul prieten dintre cei de odinioară îi rămîne pînă la moarte Tieck, cu care se va mai întîlni la intervale destul de mari și va întreține o corespondență susținută. Ține prelegeri în limba latină despre istoria romanilor, se dedică studiilor de indologie — stimulat încă o dată de Friedrich —, se orientează spre culturile preistorice, dar esteticianul și eseistul de odinioară a amuțit, lăsînd locul criticului și istoricului literar. Cu reeditarea scrierilor de tinerețe în cele două volume de *Scrieri critice* (1828), în a căror prefață explică și justifică încă o dată atitudinea din trecut, și cu moartea lui Friedrich (în 1829), de care se înstrăinase în ultima vreme, se sting și cele din urmă reminiscențe și învolburări ale tinereții, deși continuă să fie același „Beau Brummel" printre profesori, cu eternul frac albastru și cu pantalonii gri cutați. Anii ce-i mai rămîn, pînă să-și afle liniștea eternă (la 12 mai 1845) în cimitirul din Bonn, alături de Arndt, Niebuhr, sora lui Heinrich von Kleist și mama lui Beethoven, îi petrece ca un apreciat savant rigid, opiniatru, membru al multor academii din Europa și India, distins cu numeroase ordine și decorații, printre care și Legiunea de onoare franceză.

August Wilhelm Schlegel rămîne în istoria literaturii ca estetician, în special prin *Prelegerile vieneze* din 1808, iar prin scrierile de tinerețe ca un critic ingenios și un eseist talentat. Darul incontestabil de-a face versuri excelente nu l-a putut consacra poet original, dar l-a situat în fruntea traducătorilor germani ai lui Shakespeare și ai poeților spanioli, italieni și provensali. Iar istoricul literar și savantul, dublați de un vorbitor cu o retorică măiestrită și elegantă, au știut să audă respirația și pulsul isto-

riei, să sesizeze esența și suflul poeziei și să cuprindă sintetic corelațiile literaturilor europene într-o nouă spiritualitate a literaturii universale și o imagine modernă a istoriei. Pionier genial în descoperirea și reinterpretarea capodoperelor antichității și evului mediu, a desțelenit pentru contemporani și posteritate spiritualitatea marilor poeți europeni — Shakespeare, Dante, Calderón, Camoës, Cervantes — și a capodoperelor eposului eroic, precum și literatura altor continente, punînd una din pietrele de temelie ale comparatismului filologic ulterior al unui Bopp, Diez sau al fraților Grimm, ca și ale studierii sanscritei. Iar prin stilul și retorica sa elegantă a scos cartea științifică din ariditatea expunerii savante și i-a deschis perspectivele unei lecturi agreabile, pasionante, în spiritul unei viziuni romantice umaniste.

Născut la Hanovra în 10 martie 1772, și deci cu patru ani și jumătate mai tînăr decît August Wilhelm, Friedrich (după 1815 „von") Schlegel începe la vîrsta de 15 ani prin a face practică de comerț la un bancher din Leipzig ; dar, nemulțumit, se întoarce acasă, își termină în particular, cu mult zel, studiile gimnaziale și merge în 1790 să studieze dreptul la Göttingen, unde se afla și August Wilhelm care părăsise teologia pentru literatura și filologia clasică. În 1771 Friedrich se mută la universitatea din Leipzig, despărțindu-se de August Wilhelm, care pleacă la Amsterdam ca profesor în casa unui bogat negustor. La Leipzig, ca și la Göttingen, Friedrich citește cu aviditate și aprofundează operele lui Herder, Kant, Hemsterhuis, Winckelmann, Dalberg, Bouterwek, Klinger, Fleming, Wieland, Voltaire, Dante și Shakespeare și totodată îl cunoaște pe Novalis, de care se leagă printr-o strînsă prietenie ; dar epocala *Istoria artei în antichitate* de Winckelmann și întrebarea mai veche, din 1767, a lui Herder („Unde mai este un Winckelmann german care să ne deschidă templul înțelepciunii și poeziei grecești, așa cum el a dezvăluit artiștilor, de la distanță, taina grecilor ?") îi trezesc dorința de-a deveni „un Winckelmann al poeziei eline". Cu acest gînd pleacă în ianuarie 1794 la Dresda, unde va rămîne mai bine de doi ani, pînă în vara anului 1796. Acolo întreprinde lecturi și studii clasiciste și filozofice oarecum haotice, dar aprofundate, și își făurește o teorie a literaturii și o filozofie a istoriei care vor constitui sistemul de coordonate al activității sale ulterioare și în

special al formulării unei teorii a romantismului. Schițele de proiecte, pe care le comunică lapidar lui August Wilhelm într-o scrisoare din iulie 1795 — *Despre republicanismul antic și modern*; *Despre limitele frumosului*; *Sofocle*; *Fragment dintr-o istorie a tragediei antice*; *Despre valoarea studierii grecilor și romanilor*; *Despre Diotima*; *Despre prezentarea feminității la poeții greci*; *Despre revoluțiile politice ale grecilor și romanilor*; *Teorie a istoriei omenirii*; *Despre vechea religie*; *Scrisori despre Plutarc*; *Despre ritmul grecesc* etc.[12] — și care au fost realizate ulterior în cea mai mare parte, reflectă multitudinea de preocupări și definesc parțial perimetrul operei viitoare. „Istoria poeziei grecești este o istorie naturală completă a frumosului și artei" — va scrie în altă scrisoare tot către August Wilhelm — „de aceea opera mea este estetica. Aceasta încă n-a fost inventată pînă acum, ea este rezultatul filozofic al istoriei esteticii și totodată singura cheie a acesteia." Proiect vizionar, în care se străvede entuziasmul, declanșat de Winckelmann, al tînărului Friedrich pentru ceea ce Schiller avea să ironizeze într-o *Xenie* ca „grecomanie" și, totodată, redescoperire romantică a lui Platon ca bază a teoriei despre frumosul ideal, divin, și intenție de-a corela, pe bază de reciprocitate, cercetarea istorică și cea sistematică într-o teorie completă a frumosului, într-o estetică cuprinzătoare, într-un „sistem obiectiv al științelor estetice practice și teoretice" eliberat de stadiul relativist de pînă atunci, încă evident la Herder. Acești ani de aprofundare a culturii antice ne dezvăluie un Schlegel care întreprinde clasificarea formelor istorice ale literaturii, dar și unul care, descoperind liniile de continuitate dintre antichitate și literatura modernă, vrea să fie un teoretician și un programator al acesteia din urmă; totodată Schlegel caută modelul dezvoltării viitoare într-un exemplar concret, în Goethe, care, spre deosebire de Sofocle, Dante și Shakespeare — culmile supreme ale creației poetice, a căror „moștenire s-a risipit în mîinile unor urmași nedemni" —, marchează „o nouă treaptă a culturii estetice", pe care se întregesc cuceririle anterioare separate ale „obiectivului" și „interesantului", calitățile in-

[12] Citat după Ernst Behler. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1966, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

dispensabile ale unei opere de artă autentice. Din roadele acestor ani — articole și studii reunite ulterior în volumele *Grecii și romanii* (1797), axat pe tema sistematică „Frumusețe și artă poetică", și *Istoria poeziei grecilor și romanilor*, din care a apărut cîte un volum, respectiv prima parte, — merită menționate : primul său articol *Despre școlile poeziei grecești* (publicat în 1794), *Despre limitele frumosului* (1795) și mai ales amplul studiu *Despre studiul poeziei grecești* (inclus în volumul *Grecii și romanii*), care, operînd cu noțiunile schilleriene de poezie „naivă" și „sentimentală", prezintă o tipologie sistematică a artei poetice și o confruntare a literaturii clasice, „obiective", „cu adevărat frumoase", cu literatura mai nouă, „doar interesantă", care este uneori „manieristă" și se complace să prezinte ceea ce e „urît, crud, sfîșietor". Întrucît, între data predării manuscrisului la editură (1795) și data tipăririi, apăruse în „Horen" și partea a doua din *Despre poezia naivă și sentimentală* a lui Schiller — care proclama egala îndreptățire la glorie a poeților antici și moderni — și pentru a nu părea că desconsideră literatura mai nouă pe baza unor teorii insuficient gîndite și argumentate, Schlegel mai scrie o prefață, în care se străduiește să restabilească un echilibru în aprecierea clasicilor și modernilor și roagă pe „prietenii poeziei moderne" să nu considere eseul ca „o sentință definitivă" și să nu conchidă că „gustul meu este unilateral".

În 1796 Friedrich Schlegel devine colaborator al revistei „Deutschland" editată de J. Fr. Reichardt la Berlin și se stabilește la Jena ; acolo îi găsește pe August Wilhelm și soția sa Caroline, face cunoștința lui Goethe, reînnoadă prietenia cu Novalis și îl irită pe Schiller printr-o recenzie acidă-ironică a „Almanahului muzelor" și a poeziei *Demnitatea femeilor*, determinîndu-l să întrerupă relațiile cu ambii frați Schlegel. Ambianța din Jena și corespondența cu Novalis, care se ocupa intens de filozofie ca și de „teozofie și alchimie", dar mai ales prietenia intelectuală și admirația reciprocă înfiripată între el și Fichte, îl îndeamnă să reia studiile de filozofie și să-și fundamenteze teoria literaturii și criticii romantice. Pornind de la teoria fichteană a științei — pe care o îmbogățește cu „elemente de teoria cunoașterii, ca iubirea, genialitatea, societatea, cultura, duhul sau arta" —, Friedrich critică teza că „existența pură trebuie să fie vie și, totuși, lipsită de diversitate", dar reia ideile fundamen-

Scanned with OKEN Scanner

tale ale „metodei genetice", ale „explicării fenomenelor din dezvoltarea lor" și ale respingerii „existenței statice" și dezvoltă o teorie personală despre științele sociale fundamentate istoric. În anul petrecut la Jena (1796—97) scrie studii filozofice (ca *Noul Orfeu*, *Despre noțiunea de republicanism* etc.) și eseuri critice literare (ca *Georg Forster*, *Despre Lessing* etc.), în care creează o nouă formă de critică, denumită „Charakteristik" (Caracteristică), prin relevarea „individualității" obiectului discutat și prin „explicarea genetică" a acestuia pînă în ultimele ramificații, cu scopul de-a pune în evidență complicata și încîlcita coerență de sens. Totodată inaugurează printr-o culegere de 127 *Fragmente critice*, publicate în revista lui Reinhardt „Lyceum der schönen Künste" din Berlin (în 1797), sub influența lui Fichte și Chamfort, o nouă formă specifică de aforisme pentru formularea lapidară de reflecții libere asupra filozofiei și literaturii.

Îndemnat în iunie 1797, pare-se, de însuși Goethe — ale cărui eforturi conciliante nu dăduseră roade și care îl califică ulterior „veșnicul hăituitor și veșnicul hăituit, o adevărată urzică" — să părăsească Jena, Friedrich Schlegel pleacă neîntîrziat la Berlin, ca unul dintre scriitorii cei mai notorii ai vremii, în vîrstă de abia 25 de ani. De la Jena lua cu el, cum spune Oskar Walzel [13] „punctul de vedere din care poate enunța programul romantismului". La Berlin, unde va rămîne pînă în toamna anului 1799, îl descoperă pe Ludwig Tieck, frecventează celebrele saloane literare ale frumoasei Henriette Herz și scăpărătoarei Rahel Levin, unde o cunoaște pe Dorothea Veit — fiica lui Moses Mendelssohn, cu care se va căsători în 1804, la peste cinci ani după divorțul ei de bancherul Simon Veit — și leagă o prietenie strînsă cu filozoful teolog Schleiermacher. Totodată contribuie mai mult ca oricare altul la constituirea grupului omogen al romantismului incipient. Sub influența lui Schleiermacher, cu care locuiește în aceeași casă, și în colaborare spirituală cu el, Friedrich înfiripează primul sistem al unei morale romantice, din care nu lipsesc noțiuni ca individualitatea, independența, originalitatea, prietenia și dragostea. În spiritul acestei morale va publica în 1799 aprig și contradictoriu discutatul roman *Lucinde*,

[13] în: *Romantisches*, Bonn, 1934, citat după Ernst Behler, op. cit., p. 56.

modelul romantic neîncheiat al acestei specii literare — un „poem cinico-saphic" sau o „retorică a dragostei", după însăși afirmația autorului — în care eroina titulară are evidente trăsături din Dorothea, iar în erou se străvăd cele ale autorului. Romanul aduce o optică nouă, revoluționară cu privire la statutul femeii și la influența ei modelatoare și proclamă cu îndrăzneală primatul libertății moralei interioare asupra condiționării juridice în privința iubirii și căsniciei. Tot un model romantic, dar al „dramei universale" care să reconcilieze anticul cu modernul și sudul cu nordul, avea să fie drama *Alarcos*, scrisă în „versuri rimate și versuri ritmate, în iambi, trohei și anapești" ; reprezentată pe scena din Weimar în mai 1802, acțiunea ei tragică preluată dintr-un izvor spaniol avea să declanșeze ilaritate în rîndurile spectatorilor de la premieră, obligîndu-l pe Goethe să se ridice în lojă și să rostească celebrul : „Liniște, liniște ! Să nu se rîdă !" Totuși, drama a avut o influență apreciabilă asupra generației următoare a romantismului, în special asupra lui Fouqué și Brentano, iar Goethe însuși a apreciat-o, dispunînd să mai fie jucată „de patru ori, cu infinit succes".

Dar, dacă încercările literare au rămas minore, realizările teoretice ale lui Friedrich au cristalizat bazele romantismului german. Certîndu-se cu Reichardt — care vedea cu ochi buni spiritul critic întronat de Schlegel în revista „Lyceum", dar nu admitea să fie criticați și prietenii lui poeți (Johan Heinrich Voss) — și părăsind revista, Friedrich concepe împreună cu August Wilhelm publicarea unei reviste noi și originale, „Athenäum", care să „devină organul concepției romantice despre lume", să „trateze toate domeniile artei și științei în spiritul romantismului", să înfăptuiască o adevărată „înfrățire" în spiritul „simfilozofiei și simpoeziei" preconizate de Friedrich și să fie scrisă de un grup restrîns, care să formeze o „școală". Friedrich Schlegel urma să devină teoreticianul și filozoful, August Wilhelm filologul și criticul, Schleiermacher moralistul și teologul acestei „academii romantice", lui Tieck îi revenea rolul de povestitor popular, iar lui Novalis acela de mistic ezoteric. În mai 1798 apare la Berlin primul caiet al revistei „Athenäum" din cele șase — repartizate cîte două pe an — care aveau să vadă lumina tiparului pînă în august 1800, cînd lipsa de abonați avea să impună încetarea apariției. Dintre numeroasele și substanțialele contribuții ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich se remarcă, în primul caiet, cele 451 de aforisme, cunoscute ca „Fragmentele" Athenäum-ului (printre ele și unele cu aportul lui August Wilhelm, Schleiermacher, Novalis și, chiar, al Carolinei). În ele este reluată teoria poeziei romantice ca o „poezie universală progresivă", cu doi poli antagonici constitutivi: „unitatea" idealului clasic al desăvîrșirii și „infinita bogăție" a tendinței romantice spre autodepășire; iar putința poetului de-a realiza „elastic" și „progresiv" noi sinteze ale unității și bogăției și „de-a găsi asemănări între obiecte ce sînt de obicei foarte independente, diferite și separate" rezultă din „spontaneitatea imaginației creatoare" pe care o numește „duh" („Witz"), în sensul de „principiu al științelor ce se amestecă și se separă iar veșnic". Tot în *Fragmente* aduce contribuții substanțiale la teoria romanului și la teoria estetică a ironiei romantice, pe care o schițase încă în fragmentele din revista Lyzeum. În concepția uzuală, ironia (etimologic „prefacere", „prefăcătorie") înseamnă „distrugerea comică a unei realități — persoană, lucru, acțiune — ce solicită pe drept sau nedrept recunoaștere și admirație; distrugerea sublimului prin luare în ris; demascarea șubrezeniei efemere și caduce, respectiv a faptului de-a fi depășit de realitate; ridiculizarea sub masca seriozității; aprobarea sau chiar lăudarea ce exprimă în fond tocmai opusul, folosind în derîdere etaloane cu latențe contrare, pe care ascultătorul sau cititorul inteligent să le poată recunoaște și aprecia la justa valoare."[14] În afară de „ironia socratică", orientată pedagogic, și de cea „epică", ce pare să ignore desfășurarea ulterioară a narațiunii și acțiunii, mai există „ironia subiectivă" manifestată ca „autominimalizare" și „autodistrugere". Cea mai clar conturată formă de ironie subiectivă este mult discutata „ironie romantică", pe care frații Schlegel au conceput-o, în spiritul filozofiei lui Fichte despre Eu și Non-Eu, ca atitudine de viață și principiu estetic-literar, în înțelesul de „detașare de propriile slăbiciuni și incapacități generate de cunoașterea contradicției insurmontabile dintre ideal și realitate"; această detașare înseamnă totodată „elevare deasupra lor" și „permite spiritului creator să planeze suveran

---

[14] după: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964, p. 304 urm.

deasupra propriei creații și propriului ideal, anulîndu-le și străpungîndu-le" prin săgețile ironiei. Astfel o practică Tieck, Brentano, Jean Paul sau E.T.A. Hoffmann, în timp ce Heine o concepe ca „distrugere satirică a simțămintelor", iar la reprezentanții romantismului tîrziu, ca și la Th. Fontane, se va contura ca un „efect conștient al distrugerii iluziilor". După Fr. Schlegel, ironia romantică „conține și trezește sentimentul unei contradicții insolubile" între „condiționat și necondiționat", între „imposibilitatea și necesitatea unei comunicări depline". Romanticul trebuie să depășească această contradicție „dintre intenție și realizare" prin „conștiința libertății sale de-a dispune de joc", prin mijlocul ironiei care „cuprinde totul cu privirea" și „se înalță deasupra a tot ce e condiționat, chiar deasupra propriei arte, virtuți și genialități". Căci, în concepția lui Schlegel, autonomia poetului și poeziei față de realitate constituie un țel major, iar ironia romantică tinde către o anumită „superioritate spirituală conștientă" și asigură poetului și operei sale „autonomia față de realitatea empirică". În ironia romantică „totul trebuie să fie glumă și totul serios, totul sincer și deschis și totul profund prefăcut". Fiind „cea mai liberă din toate licențele", te „consolezi prin ea cu privire la tine însuți" și, în acest sens, devine „o constantă autoironie". Iar — printr-unul din paradoxurile specifice lui Fr. Schlegel, pentru care paradoxul și ironia se împletesc strîns, ironia fiind „forma paradoxului" iar „paradox tot ceea ce e bun și mare" [15] — ironia romantică ajunsă în ipostaza de „perfectă ironie absolută" încetează de-a mai fi ironie și „redevine serioasă". În felul acesta „este consolidată latura subiectivă și activă a omului creator", ironia devenind o „relație liberă nu numai între poet și tema sau obiectul său", ci și „între poet și realitatea în general, în care se include și pe sine însuși". Iar după aserțiunile din *Discuție despre poezie*, care se raliază noțiunii ironiei la Platon, „tot ceea ce incită, mișcă, preocupă și desfată separat spiritul, inima, rațiunea și imaginația" apare în ironie doar ca „semn, mijloc pentru contemplarea întregului", în

---

[15] Vezi René Wellek, op. cit., p. 273 și *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*, Suhrkamp, Frankfurt / M., 1964, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

timp ce *Fragmentul 69* afirmă că „ironia este conștiința limpede a eternei agilități, a haosului infinit de plin“ [16].

Privind retrospectiv după trei ani, într-un articol din noua sa revistă „Europa“, structura și aportul „Athenäum“-ului, Fr. Schlegel scrie : „La începutul ei [al revistei], critica și universalitatea au fost scopul predominant, în părțile ulterioare esențialul a fost spiritul misticismului“. Prima afirmație se referea la tonul din anul întîi al „Athenäum“-ului, după care a urmat o tendință predominant satirică și de critică contemporană, susținută mai ales de A. W. Schlegel în anul al 2-lea. „Spiritul misticismului“ a caracterizat caietele anului al 3-lea care fac trecerea spre religiozitatea unui panteism mistic, ce va reprezenta o etapă nouă în concepția romantică despre lume, mai evidentă în *Imnuri către noapte* de Novalis, ca și în fragmentele intitulate *Idei* și în capodopera critică *Discuție despre poezie* (un dialog platonician întrerupt de prelegeri și dizertații scrise, în care se cuprinde și celebra *Cuvîntare despre mitologie)* a lui Fr. Schlegel. Dar prin misticism Schlegel înțelege „proclamarea misterelor artei și științei... mai cu seamă, însă, apărarea formelor simbolice“.

După o vacanță petrecută în vara anului 1798 la Dresda, împreună cu A. W. și Caroline Schlegel, cu Novalis, Fichte și Schelling, Friedrich se mută în 1799 din nou la Jena, unde se reunește aproape integral cercul romantismului incipient (A. W. și Fr. Schlegel, Caroline, Dorothea, Tieck, Novalis, Schelling), dar pentru puțină vreme. Căci în 1801 moare Novalis, iar August Wilhelm se mută, după despărțirea de Caroline, la Berlin, unde-l urmează curînd și Friedrich, pentru ca în 1802 să plece peste Dresda și Leipzig la Paris ; acolo va rămîne pînă în 1804, doi ani și jumătate care vor marca o cotitură semnificativă în viața sa. La Paris, „centrul propriu-zis al Europei“, ba chiar „Capitale de l'Univers“, editează o nouă revistă, „Europa“ (1803—1805), își clarifică gîndirea politică axată pe ideea unei Europe în care „asocierea“, chiar „fuzionarea“ Germaniei cu Franța să reprezinte pilonul central, se ocupă de artă criticînd tendința clasicistă a școlii lui David și întrevăzînd în prerafaeliți culmea picturii italiene, ține cu succes prelegeri publice despre *Istoria li-*

---

[16] cf. Ernst Behler, op. cit., p. 78.

teraturii europene (din care s-a păstrat atunci doar foarte puțin în articolele din „Europa", manuscrisul ei fiind redescoperit abia în 1958), se căsătorește (în 1804) cu Dorothea și face studii temeinice de sanscrită, ale căror roade le va publica abia în 1808 în substanțialul volumaș *Despre limba și înțelepciunea Inzilor*. Cu anul 1804 începe epoca prelegerilor de la Köln, dintre care se remarcă îndeosebi ciclul *Despre limba și literatura germană* (1807). În 1808 trece la catolicism împreună cu Dorothea, spre nemulțumirea lui August Wilhelm, care îl va dezaproba public în 1828. Cum la Paris îl cunoscuse pe Metternich, pleacă în aprilie 1808 la Viena, unde va ocupa diferite funcții la Curte, va desfășura o activitate politică și publicistică pentru independența națională a imperiului austriac, va intra în viața diplomatică, participînd la *Congresul de la Viena* (1815) cu memorii și articole de ziare și la Parlamentul federal de la Frankfurt pe Main (1815—1818), și va ține diferite cicluri de prelegeri, dintre care merită a fi reținute *Prelegeri despre istoria modernă* (1810, publicate în 1811) și, în special, *Prelegeri despre literatura veche și nouă* (1812, publicate în 1814), care încep cu Homer și ajung pînă la Goethe.

După cosmopolita și teoretica „Athenäum" de la Berlin și după pariziana „Europa", cu „patriotismul ei european", Friedrich Schlegel va mai edita la Viena două reviste, care vor aduce aspecte și orientări noi în dezvoltarea romantismului german. În anii de criză politică europeană 1812—1813, publică revista „Deutsches Museum" (Muzeul german), la a cărei temelie stă „gîndul și strădania de-a considera și promova istoria și filozofia, arta și literatura într-un spirit german și întru totul patriotic". Acest țel se concretizează, în spiritul romantismului tînăr de la Heidelberg, printr-o deschidere largă spre literatura medievală germană și spre Edda nordică, la care se vor ralia numeroși colaboratori marcanți (printre care A. W. Schlegel, Adam Müller, Matthias Claudius, frații Grimm, Jean Paul, Maler Müller, Zacharias Werner, de la Motte Fouqué, Wilhelm von Humboldt, Madame de Stäel, Th. Körner, Joseph von Görres etc.), contribuind să facă din revistă cel mai reprezentativ și semnificativ organ al epocii. Iar între 1820 și 1823 scoate o a patra revistă, „Concordia", care marchează o nouă etapă în frămîntata istorie a romantismului și devine organul romantismului tîrziu vienez, gru-

Scanned with OKEN Scanner

pînd în jurul lui Friedrich pe Adam Müller, Franz von Baader, Carl Ludwig von Haller, Zacharias Werner și Franz von Bucholtz. Tonul și conținutul revistei, ca și vechea mîhnire pricinuită protestantului August Wilhelm de conversiunea la catolicism a lui Friedrich, agravată de mai recentele lui manifestări de misticism catolic, provoacă înstrăinarea aproape ostilă a celor doi frați, care fuseseră legați decenii de-a rîndul printr-o puternică prietenie afectivă și spirituală. În 1822 Friedrich începe să-și publice operele complete, triind, modificînd și corectînd vechile scrieri pentru a le da un caracter unitar ; dar în 1825, după apariția volumului al 10-lea, renunță la continuarea ediției. În ultimul deceniu de viață se retrage tot mai mult din societate și se dedică din nou studiilor de filozofie. În 1827 ține un ciclu de *Prelegeri despre filozofia vieții* (publicate în 1828), apoi în 1828 *Prelegeri despre filozofia istoriei* (publicate în același an). Moartea îl surprinde în noaptea de 11—12 ianuarie 1829 la Dresda, în timp ce pregătea o prelegere din ciclul *Despre filozofia limbii și cuvîntului*, rămas neterminat.

Dar acest „cel mai mare critic al istoriei" — cum îl califică René Wellek —, în opera căruia Georg Lukács a găsit modelul teoriei sale asupra romanului și a cărui religiozitate tîrzie Heinrich Heine o califica drept „marote religioase particulare", făcuse spectaculara întoarcere spre catolicism mai mult din motive utilitare : pe de o parte cu un scop material și carierist — asigurarea existenței și a unei poziții sociale în Austria, deoarece Germania fusese anihilată de Napoleon —, pe de altă parte din imboldul romantic neostoit de-a afla pe planul filozofiei, care l-a preocupat constant încă din anii primei tinereți, un răspuns satisfăcător la „problemele existenței" care îl frămîntau. Și, după experiențele nesatisfăcătoare făcute cu filozofiile antichității, idealismului și orientului, catolicismul îi rămînea ultima speranță. Dar, dacă este să dăm crezare presupunerilor și afirmațiilor unui Tieck și Schleiermacher — prietenii de-o viață, care au rămas, credincioși, alături de el pînă la sfîrșit — Schlegel „n-a găsit nici în catolicism o satisfacere definitivă și, cu puțin înaintea morții, a început să se îndepărteze de el". Oricum, Friedrich Schlegel — în ciuda marilor dificultăți și eclipse în salvarea fizică a moștenirii lui culturale și în receptarea operei sale — rămîne un critic, estetician și teoretician de prim rang al litera-

turii ; și, chiar dacă opera lui poetică nu urcă pe ultimele culmi, meritul lui de conducător și stimulator în diferite faze ale romantismului — mai ales al celui incipient —, temperamentul lui de organizator multilateral, ingenios și fertilizator al concepției romantice despre viață și al filozofiei istoriei, artei și limbajului, sensibilitatea lui receptivă pentru problematica psihologică, religioasă și filozofică a spiritualității moderne au făcut din el figura-pivot a romantismului german, cu ample radiații pe plan european și chiar american. Iar scrierile sale estetice, critice și de filozofia culturii, dar mai ales celebrele *Fragmente* și *Idei*, care cuprind aforisme punctate prin paradoxuri și care fundamentează teoria romantismului, a romanului, mitului, ironiei etc., încercînd stabilirea de legături între poezie, filozofie și artă și anulînd obligativitatea modelului antic pentru a întemeia o teorie științifică a literaturii, oferă viziunea paradoxală a unui efort ambivalent de-a evita orice sistematizare și, totodată de-a încerca să ofere, ades arbitrar-subiectiv, o imagine organizată și sistematică a spiritului și viziunii romantice.

MIHAI ISBĂȘESCU

Scanned with OKEN Scanner

Notă asupra ediției

Orice antologie are două coordonate distincte : una subiectivă, a gustului și preferințelor personale ale alcătuitorului ei, și una obiectivă, a necesității de-a evidenția caracteristicile scriitorului, grupului, curentului sau epocii cuprinse în antologie. Mai intervine uneori și un factor exterior, cînd antologatorul nu poate dispune, din motive obiective, de totalitatea operei sau operelor ce fac obiectul antologiei. Aceasta este situația și în cazul antologiei de față a fraților August Wilhelm și Friedrich Schlegel, deoarece încă nu au fost publicate ediții cu adevărat complete ale scrierilor lor, care au apărut fie în timpul vieții lor, fie mai tîrziu, în diferite periodice sau ediții și antologii tematice, dar nu toate ; astfel că sursele de informare se eșalonează de-a lungul unei perioade de peste 180 de ani și multe dintre ele, mai ales cele mai vechi, sînt practic inaccesibile.

Pentru aceste motive și ținînd seama de imperativul respectării celor două coordonate menționate mai sus, ca și de posibilitățile obiective ale bibliotecilor, antologia a folosit următoarele izvoare :

1. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Gesammelte Schriften*, Wien 1822—1825, 10 vol. (pentru : Fr. Schlegel, *Despre poezia nordică ; Supliment la operele dramatice mai vechi ale lui Shakespeare ; Istoria literaturii vechi și noi : Prelegerea a XII-a ; Despre „Wilhelm Meister" de Goethe).*

2. *Das Athenäum*, 1798—1800, 2 vol. (pentru : Fr. Schlegel, *Despre filozofie ; Fragmente).*

3. AUGUST WILHELM und FRIEDRICH SCHLEGEL, In Auswahl herausgegeben von Dr. Oskar Walzel, Stuttgart, Kürschners National-Litteratur, vol. 143 (pentru : A. W. Schlegel, *Prelegeri despre artă și literatură dramatică : Prelegerea a IV-a, Prelegerea a IX-a, Prelegerea a X-a ;* Fr. Schlegel, *Despre valoarea studierii grecilor și romanilor ; Literatura).*

4. *Kunstanschauung der Frühromantik.* Bearbeitet von Dr. Andreas Müller, Leipzig 1931, în seria : *Deutsche Literatur. Reihe Romantik*, vol. 3 (pentru : A. W. Schlegel, *Prelegeri despre*

Scanned with OKEN Scanner

artă și literatură frumoasă : Prelegerea a II-a, Prelegerea a VII-a ; Prelegeri despre artă și literatură dramatică : Prelegerea I, Prelegerea a XII-a ; Fr. Schlegel, *Fragmente ; Despre „Wilhelm Meister" de Goethe ; Discuție despre poezie).*

5. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Fragmente,* Insel-Bücherei, Leipzig.

6. A. W. SCHLEGEL, *Sprache und Poetik,* Stuttgart 1962 (pentru : A. W. Schlegel, *Prefață la scrierile critice ; Scrisori cu privire la poezie, metru și limbă ; Despre „Romeo și Julieta"* de *Shakespeare).*

7. A. W. SCHLEGEL, *Geschichte der klassischen Literatur,* Stuttgart 1962 (pentru : A. W. Schlegel, *Privire generală asupra situației actuale a literaturii germane).*

8. A. W. SCHLEGEL, *Die Kunstlehre,* Stuttgart 1962 (pentru : A. W. Schlegel, *Privire generală asupra artelor frumoase și clasificarea lor ; Poezia ; Despre genurile poetice.)*

9. A. W. SCHLEGEL, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters.* Reclam, Stuttgart 1967 (pentru : A. W. Schlegel, *Privire generală asupra artelor frumoase și clasificarea lor ; Poezia).*

În ce privește titlurile de periodice sau de opere cît și numele autorilor citați în text, am respectat totdeauna — mai ales pentru cele mai vechi — grafia epocii, chiar dacă diferă de cea a normelor ortografice de azi.

Iar pentru reliefarea numelor scriitorilor și titlurilor operelor prin caractere tipografice diferențiate, am respectat în cadrul notelor un principiu unitar, corespunzător uzanțelor editurii.

Traducerea textelor selectate a prezentat numeroase dificultăți, pe de o parte din cauza stilului specific romantic, care alternează între fraza densă și stufoasă, ades prolixă, determinată de căutarea unor nuanțări cît mai precise, și formularea concisă, lapidară, rămasă uneori în stadiul de torso ; pe de altă parte din cauza greutății de-a descifra totdeauna cu exactitate semantica lexicală a epocii respective, adică sensul exact al cuvintelor, care diferă adesea substanțial de practica actuală. Aceasta din urmă mai ales pentru că romantismul fraților Schlegel, avînd un pronunțat caracter filozofic și de teorie, istorie și critică literară, este în permanentă căutare după definirea unor noțiuni noi, cu care să opereze ; noțiuni neclare sau oscilante, pentru care fo-

Scanned with OKEN Scanner

losesc, în mare parte, termeni și cuvinte existente, cu sensuri mai vechi statornicite, dar cărora le dau conținuturi semantice noi, ele însele în continuă devenire și transformare de-a lungul timpului și a evoluției autorilor — fapt oglindit mai pregnant în scrieri distanțate cronologic. În măsura în care am reușit să descifrăm aceste diferențe de sens și nuanță, am încercat să le redăm prin modelarea și mularea sinonimiei lexicale românești, după cum am căutat să păstrăm o linie de mijloc între supradimensionarea sintactică a perioadelor din unele texte germane și limitele unor exprimări încă inteligibile în limba română; totul, firește, fără a impieta asupra clarității — sau evanescenței ades voite — și specificului stilistic al originalelor.

MIHAI ISBĂȘESCU

Scanned with OKEN Scanner

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

Scanned with OKEN Scanner

Prefață la scrierile critice

Criticul, din ale cărui scrieri găsiți aici o selecție, se bucura în anii tinereții de o proastă faimă. Era înfățișat ca un om feroce, ca un Irod care făptuise față de o mulțime de cărți nevinovate nici mai mult, nici mai puțin decît o betleemică ucidere a pruncilor. După ce aceste clamări cam amuțiseră în Germania, ele au răsunat din nou în străinătate, mai ales în Franța, din pricina unei mici scrieri în limba franceză despre *Fedra* lui Racine și a anumitor prelegeri despre arta dramatică. Un ziarist parizian l-a numit pe critic „Domițianul literaturii franceze", un Domițian care ar fi dorit ca această literatură să nu aibă decît un singur cap, pe care să-l poată reteza dintr-o singură lovitură. Savantul critic de artă îl confundase pe Domițian cu Caligula, dat fiind că, după cum se știe, acestuia din urmă i se atribuie cumplita dorință. În fond, a nimerit-o poate mai bine decît bănuia el însuși. Îndeletnicirea de predilecție a lui Domițian, aceea de a înțepa mușchii cu acul, ar putea fi imaginea potrivită pentru o critică ascuțită, irosită în jurul unor producții efemere ale îndeletnicirii literare, care lucesc o clipă fantasmagoric în razele de soare ale gustului modei.

Acum, după trecerea atîtor ani, pot citi scrierile acestui critic ca pe ale unui străin și pot spune: am impresia că i s-a făcut omului o nedreptate. El și-a îndeplinit funcția ingrată nu numai în chip loial și conștiincios, dar și cu moderație și menajamente. Dacă s-ar retipări aici toate aprecierile sale apărute în diferite foi literare, s-ar constata că a lăudat chiar prea mult. Dar nu se retipăresc, întrucît scrierile acelea — prea neînsemnate pentru a merita o apreciere serioasă — au fost înghițite de valurile succesive ale curgerii timpului. El ar da dovadă de o bunătate nețărmurită față de scriitori

și public dacă și-ar irosi timpul și forțele pentru ceva ce trebuie să vină de la sine. Acolo unde era vorba de nume respectabile, el vădea o preocupare nu tocmai neglijabilă de a polei pilula amară a criticii. Este drept : atunci cînd, în poezia ideală, se înstăpînea un fel de a gîndi banal și plat, cînd relaxarea tuturor principiilor morale se împăuna cu simțăminte nobile, el era cuprins de indignare ; iar cînd n-a mai știut cum să iasă la liman, a recurs, în ultimă instanță, la vreo idee veselă sau la vreo parodie. Faptul acesta i-a fost luat cel mai adeseori în nume de rău și în fond era tocmai cel mai puțin neconvenabil. Gluma poate să dea tîrcoale oricît unui lucru care are conținut și noimă : rămîne fără efect. Numai atunci cînd nimerește în miezul adevărului, reușește să vină de hac prin ironie lucrului împotriva căruia se îndreaptă.

La drept vorbind, mă tem că cititorii de azi ar putea mai curînd să resimtă, pe ici pe colo, lipsa condimentului necesar, decît să li se pară mîncarea prea sărată și prea piperată. Contemporanii mai tineri, cărora multe dintre articole le vor părea noi tocmai pentru că au apărut în diferite reviste cu un număr apreciabil de ani în urmă și pentru că, nemaifiind retipărite de atunci, au ieșit din circulație ; contemporanii care au aflat doar din zvonuri că pe atunci îndrăznelile critice și satirice ale unui cerc de tineri poeți și literați, printre care mă număram și eu, au făcut mare senzație în Germania și că apărătorii tradiției literare instigaseră la revoltă publică împotriva acestor înnoitori primejdioși ; în fine, contemporanii mai tineri — zic eu — vor găsi poate că acest efect n-a fost proporțional cu cauza sa. Iar în ceea ce privește măsura în care am contribuit la acea supărare prilejuită sau îndurată, zadarnic ar căuta o cauză satisfăcătoare, fie în articolele critice care nu au fost incluse în această culegere, fie în cîteva poezii parodistice. Gustul și aprecierea valorii anumitor producții literare și artistice s-au modificat puternic de atunci și pînă azi, și anume în sensul prefigurat pe vremea aceea ; departe de mine însă intenția de a-mi atribui altceva

decît o părere mai veche, rostită independent, cît și previziunea că lucrurile vor lua întorsătura de azi. Prin simpla schimbare a lucrurilor și — aș îndrăzni să afirm — prin progresul înregistrat între timp, am devenit, fără să-mi modific atitudinea, dintr-un critic acuzat vehement de a fi revoluționar, unul pe deplin constituțional. Chiar și în Franța se ivesc simptome, cum că mentalitatea publicului ar începe întrucîtva să încline către părerile mele despre teatrul tragic considerat pînă acum drept clasic, păreri care au revoltat atît de puternic, la început, orgoliul național. În general, acolo sînt încă valabile, firește, vergilicele versuri :

manet alta mente repostum
judicium Paridis, spreateque injuria formae[1]

Cînd unii savanți din Paris, care-mi erau binevoitori, m-au propus, în baza lucrărilor mele de indologie, ca membru corespondent al Secției a treia a Institutului, se pare că un membru ar fi scos din buzunar descrierea teatrului francez făcută de mine și că s-ar fi opus cu hotărîre ideii de a întreține relații cu un străin vinovat de crima de ofensă la adresa națiunii. Bunăvoința publicului englez am cîștigat-o de la bun început prin caracterizarea lui Shakespeare, chiar dacă cele spuse de mine despre Dryden, Pope și *Cato* al lui Addison au cam iritat pe cîțiva critici din școala veche. Un englez cu gustul cultivat, un celebru orator parlamentar, mi-a spus că am mers prea departe pe calea preferinței naționale și că n-are încotro, dar trebuie să mă declare un ultrashakespearean. Orgoliul național al italienilor este aproape și mai susceptibil decît cel al francezilor ; pentru ei, Alpii sînt de cele mai multe ori granița lumii literare : dacă se întîmplă vreodată ca o părere transalpină să răzbată pînă în Italia, ea trezește cu atît mai in-

[1] Din *Eneida*, I, 26—27 : „... în adîncul inimii mele rămîne întipărită / judecata lui Paris, nedreptatea făcută frumuseții sale" *(n. tr.)*.

tens interesul, tocmai pentru acest motiv. Cum teatrul este latura slabă a literaturii italiene, era firesc să întîmpin acolo o opoziție vie. Nici chiar traducătorul meu, Gherardini [2] nu s-a putut abține să nu adauge unele contraargumente neconvingătoare și oarecum nepolitic-coase ca ton. Un florentin, Pagani-Cesa [3], combate teoriile mele aproape pe fiecare pagină a unei scrieri a sa despre teatrul tragic al italienilor. Cîțiva s-au raliat, în mod izolat, părerii mele : tineri talentați au ilustrat-o practic — ceea ce e întotdeauna metoda cea mai eficace. Va veni totuși vremea cînd portretele lui Metastasio [4] și Alfieri [5] făcute de mine nu vor mai părea în Italia atît de impardonabile ca azi.

În cazul evidențierii unor noi scriitori, care apar pentru prima oară, ultimul lucru de care se poate teme criticul este faptul că cititorii vor lua atitudine împotriva lui. Întrucît opinia publică nu s-a stabilizat încă, cititorii îl consideră deocamdată doar ca pe un reporter și își rezervă, în orice caz, dreptul de revizuire a aprecierii propuse. Totuși, invidia și parțialitatea egoistă își pot face locul aici, în cea mai deplină siguranță. O prezentare unilaterală poate fi justificată aparent de dovezi alese artificial și poate zădărnici aspirațiile unui talent încă neconsacrat de către succesul de public.

Cea mai riscantă dintre întreprinderile criticii pare să fie opoziția față de o opinie, consolidată de-a lungul anilor, cu privire la o operă de artă sau a spiritului, în-

---

[2] Giovanni Gherardini (1778—1861), medic, traducător, filolog. A tradus în italienește prelegerile lui A. W. Schlegel (*Corso di letteratura drammatica*, Milano 1817) *(n. tr.)*.

[3] Giusepe Urbano, Pagani—Cesa elev al lui Cesarotti și autor al unui tratat critic *Sovra il teatro tragico italiano* (1826), în care îl combate pe A. W. Schlegel, susținînd forma clasică a tragediei cu cele trei unități și prețuindu-l pe Alfieri mai presus de Metastasio *(n. tr.)*.

[4] Pietro Metastasio (1698—1782), autor italian de libreți pentru opere care și-a desfășurat cea mai mare parte din activitate la Curtea din Viena *(n. tr.)*

[5] Vittorio Alfieri (1749—1803), considerat cel mai mare poet dramatic italian al secolului XVIII *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

trucît aici criticul izolat are, după cît se pare, multe mii de voci împotriva sa. Dar un lucru trecut de mult rareori trezește pasiuni vii. Cînd opera discutabilă aparține totodată unei epoci depărtate și unei națiuni străine, atunci lumea acceptă cu plăcere opoziția. Contemporanii nu sînt răspunzători de părerea curentă ; au primit-o gata formulată, au acceptat-o ca valabilă pe încredere și abia acum sînt invitați să o cerceteze activ. Dealtfel, în istoria gustului — și anume mai mult în artele plastice și muzică decît în literatură — găsim exemple evidente de oscilații izbitoare între admirație și denigrare. În cele dintîi au fost divinizate cîndva multe lucruri a căror simplă contemplare sau audiere fugitivă devine pentru noi, astăzi, un adevărat chin. Pe de altă parte, din cauza aceleiași degenerări a gustului, au fost ignorate sau neglijate cele mai sublime opere ale spiritului uman. N-a fost oare o vreme cînd Pietro da Cartona[6] trecea drept un pictor cu totul diferit de Rafael, cînd se atribuia primului forță și amploare creatoare, iar celălalt era calificat ca rece și insensibil, cînd înaltul sens al antichității nu mai era prețuit decît ca o raritate antichizantă, fiind considerat insignifiant față de atracțiile senzuale ale unui Bernini. Iar asemenea aprecieri au fost rostite în fața capodoperelor. Alta e situația literaturii frumoase : aceasta e rațională și legată de ritmul dezvoltării unei limbi. Te mulțumești cu ea pînă cînd ai cunoscut ceva mai bun. Într-o țară, în care cafeaua nu a ajuns încă să fie cunoscută, un negustător care ar face comerț cu cicoare, dînd-o drept moca veritabilă, ar putea să se îmbogățească. Totuși am asistat și în această privință la regrese și degenerări ale literaturii și gustului, și nu numai în trecerea de la măreț și simplu către supraîncărcat, opulent și artificial — ceea ce ar fi mai ușor de înțeles —, ci și către plati-

[6] Pietro da Cartona (1596—1669), arhitect, sculptor și pictor italian, care a inițiat o nouă înflorire a stilului baroc, mai ales în decorarea sălilor interioare (în Palatul Pitti din Florența) *(n. tr.)*.

tudine, banalitate și lipsă de duh. Criticul de artă, care ar vrea să cerceteze epocile pe rînd, s-ar afla într-o situație grea : în loc de oracol ar auzi un ecou multiplicat, confuz și distonant. Firește că poate și trebuie să se orienteze după istorie, să-și ascută mintea prin comparații, dar verdictul trebuie să fie al său, personal ; imaginea primară a desăvîrșirii trebuie să fie inerentă spiritului său ; altfel îi lipsește un etalon ferm pentru felurile și gradele aproximației.

Cel mai primejdios lucru este să formulezi o critică severă împotriva unor contemporani mai vîrstnici, care se bucură încă de multă vreme de succes și faimă. Aici intervine, în participarea publicului spectator, un sentiment moral, lăudabil în sine, dar care este transpus, printr-o neînțelegere, asupra cazurilor literare ; ca și cum un om cu vază ar urma să fie demis din toate funcțiile și demnitățile sale, fără o procedură juridică formală și fără să i se fi descoperit vreo vină ignorată pînă atunci. De fapt eu nu am formulat niciodată vreo asemenea critică ; dar s-a crezut că am intenția s-o fac și asta mi-a atras destule dușmănii. Un scriitor, azi demult uitat, dar cu condeiul destul de pripit, s-a folosit de afabila expresie : „că eu mă străduiesc, în cutezanța mea factice, să smulg de pe capul cărunt al lui Wieland laurii dobîndiți pe drept" ; și aducîndu-mi anonim, o asemenea acuzație în cea mai citită revistă („Jenaer Allgemeine Litteratur-Zeitung", 1799, Nr. 372, p. 475), mai și lăsa să se subînțeleagă multe cu privire la moralitatea lui. În toate scrierile mele critice, abia dacă se vor găsi vreo zece rînduri referitoare la Wieland. Cu ce au putut prejudicia acestea o glorie atît de general acceptată și clădită pe temelia a cincizeci de volume ? Dacă de atunci și pînă azi laurii lui s-au scuturat, asta s-a întîmplat probabil pentru că erau veștejiți și fragili. Din cîte știu, încă nu există o critică temeinică a operelor lui Wieland, în care să se arate cum a ajuns și cum a rămas, vreme de douăzeci-treizeci de ani, idolul publicului german și ce a realizat într-adevăr pentru formarea limbii, a structurii versului și a formelor poeziei

noastre. A cam sosit însă vremea să îndemnăm lumea să renunțe la ignorarea excesivă a acestui scriitor agreabil sub multe aspecte.

Chiar dacă cele mai multe din scrierile cuprinse în următoarele volume[7] au încetat mai mult sau mai puțin să mai fie paradoxale în Germania, îmi place totuși să cred că nu au devenit, prin aceasta, și triviale. Misiunea criticii literare și artistice nu este, de fapt — așa cum se poate afirma, firește, despre critica filologică și istorică —, prezentarea perspicace și savantă a unor demonstrații dificile. Strădania criticului nu pierde nimic din valoarea ei prin faptul că judecata unor cititori de poezie sau contemplatori de opere de artă nedeformați, nerăsfățați și fără prejudecăți coincide, de la bun început, cu judecata lui. Lumea caută doar pe cineva care să exprime sentimentele comune tuturor, întrucît comunicarea lor și realizarea unui consens în această privință sporesc satisfacția. Sarcina criticului este să găsească cea mai adecvată expresie pentru o impresie de ansamblu compusă dintr-o nespus de fină țesătură de păreri individuale, să explice mulțumitor acest efect al operei de artă în lumina predispozițiilor firii omenești, a cerințelor simțului exterior, a puterii de imaginație, a gustului, a rațiunii și a sentimentului moral, și să indice, pretutindeni, calea îndărăt de la cazul special la adevărurile și legile fundamentale generale. Se formulează aprecieri asupra corelației dintre spiritul filozofic și înțelegerea practică, asupra modului cum un lucru sau altul s-ar fi putut face în alt fel și mai bine sau asupra motivului pentru care întregul, așa cum este, apare desăvîrșit. Căci numai cu teorii abstracte sau găunoase nu se obține nimic.

Dintre toate sarcinile criticii, nici una nu e mai dificilă, dar nici mai dătătoare de satisfacții, decît o caracterizare izbutită a marilor capodopere. Așa cum efi-

[7] Volumele lui A. W. Schlegel publicate după 1799; vezi prefața noastră *(n. tr.)*.

cienţa creatoare a geniului este totdeauna însoţită de o anumită inconştienţă, tot astfel şi admiraţiei entuziaste îi vine greu — şi cu cît e mai autentică, cu atît îi este mai greu — să ajungă la claritate asupra ei însăşi. Cel mai bine va izbuti în această privinţă atunci cînd contemplarea nu se face izolat, ci mai degrabă însoţeşte spiritul omenesc pe scara dezvoltării sale pînă pe culme. Într-un cuvînt, pentru a-şi realiza marele său obiectiv, critica de artă trebuie să se alieze cu istoria şi, în măsura în care se referă la poezie şi literatură, şi cu filologia. Încercarea mea asupra artei dramatice [8] a rămas, pînă azi, singura de acest fel. Acum mi-aş dori să fi întreprins mai multe asemenea încercări şi să nu-mi fi irosit forţele cu lucruri mărunte, uneori chiar lipsite de importanţă. Dar în cei aproape nouă ani, din vara anului 1795 pînă în primăvara lui 1804, cînd m-am dedicat exclusiv profesiunii de scriitor şi în care timp au luat fiinţă cele mai multe din scrierile adunate aici, cum şi adaptările mele după Shakespeare sau Calderón şi după diferite piese de scriitori italieni şi spanioli, am avut de luptat cu multe greutăţi şi restricţii ; iar cerinţele momentului nu mi-au lăsat destul răgaz pentru a alege şi trata subiecte de mari proporţii şi a întreprinde studiile pregătitoare pentru ele. Mă frămînta de mult gîndul să alcătuiesc o istorie a artelor plastice în acelaşi fel în care schiţasem istoria teatrului ; în timpul contemplării tezaurelor artistice europene, dintre care am avut prilejul să le văd pe cele mai multe, acesta a fost obiectivul meu permanent ; iar cele cîteva prelegeri ţinute la Berlin, în faţa unui auditoriu cunoscător de artă, mi-au dat un nou imbold în acest sens.

Am făcut o selecţie din articolele mele critice mai vechi. Conform intenţiilor mele, ceea ce nu a fost inclus în cele două volume, care apar acum împreună, sau în al treilea, care va urma în curînd, nu mai trebuie

---

[8] Referire la *Prelegeri despre artă şi literatură dramatică*, ţinute la Viena în 1808, publicate între 1809—1811 ; vezi şi prefaţa noastră *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

să fie difuzat. Cînd un autor nu și-a adunat personal scrierile împrăștiate sau n-a dispus nimic altceva în privința lor, acest lucru poate fi scuzat în credința că, după săvîrșirea lui din viață, cineva va stringe laolaltă, așa cum se întîmplă de obicei, tot ceea ce a ieșit cîndva din pana lui. Conform declarației de mai sus, un viitor editor, care ar adopta același sistem, ar face un prost serviciu publicului și ar comite o adevărată nedreptate față de mine. Oricît de incomplet ar fi recunoscut în Germania dreptul de proprietate al scriitorului și oricît de puțin ar fi apărat de legi, totuși nu i se va contesta scriitorului dreptul de a fi propriul său judecător, de a-și modifica producțiile, de a le îmbunătăți, pe cît posibil, și de a lăsa cu totul de o parte ceea ce nu-i mai place, ceea ce nu-l mai satisface. Zadarnic ar spera unii să obțină, prin cercetarea celor omise aici, o recoltă de lucruri neconvenabile. Poate că mi-am schimbat părerea într-o privință sau alta, poate că unele din manifestările anterioare îmi par azi unilaterale și exagerate ; dar niciodată n-am dat la tipar ceva ce ar trebui să ascund.

Dealtfel, anonimatul îl consider perfect legal, dacă scrierile anonime nu merită să fie dezaprobate din alte motive. Fără un asemenea mijloc de a-ți asigura liniștea personală, ar rămîne, firește, nespuse multe adevăruri utile, deși dezagreabile. În ce mă privește, am făcut rareori — și în mod excepțional — uz de acest mijloc ; în cazul revistelor care publică recenzii, de exemplu „Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung“, a trebuit să mă adaptez regulilor instituției. Acest anonimat l-am anulat eu însumi ulterior. În anii 1796—1799 am colaborat intens la „Litteratur-Zeitung“, ocupîndu-mă în mare măsură de sectorul de beletristică. Cînd am văzut că editorii, care-mi datorau recunoștință, urzeau dimpotrivă intrigi contra mea și a prietenilor mei, m-am văzut nevoit să renunț în mod public la continuarea colaborării („Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung“ 1799, „Intelligenz-Blatt“, nr. 145). Într-o contra-declarație detaliată și sforăitoare, editorii au lăsat să se înțeleagă că nu mi-ar conveni să-mi văd numele tipărit sub

unele din recenziile mele. La aceasta nu am putut da alt răspuns decît să tipăresc lista lor completă într-un supliment la „Athenäum." Subliniez aici că, de fapt, toate recenziile enumerate acolo au fost revăzute și definitivate de mine, dar că am fost ajutat la aceasta [9]. Altfel cum aș fi putut parcurge singur o asemenea imensitate de cărți proaste ? Abia mai tîrziu, prin anii 1804—1807, cînd Goethe a preluat conducerea publicației „Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung" am mai dat, la invitația lui, cîteva contribuții.

În anii 1802 și 1803 am trimis la „Zeitung für die elegante Welt" cronici teatrale și aprecieri asupra operelor de artă care se pretau doar pentru conversații cotidiene.

În „Heidelberger Jahrbücher" mi-am semnat întotdeauna recenziile.

Revista „Athenäum" am scos-o împreună cu fratele meu Friedrich von Schlegel. Am declarat de la bun început că nu sîntem doar editori, ci, în general, și autori ai acestei reviste. Astfel se știa despre cine era vorba. Am semnat, fiecare, cu inițiala prenumelui său ; lucrările comune le-am semnat cu ambele inițiale, cum e cazul unui număr de observații și sentințe aforistice incluse, sub titlul de *Fragmente*, în primul volum din „Athenäum". Tocmai pentru că s-a făcut atîta vîlvă în jurul acestor *Fragmente*, am separat pe deplin partea mea de contribuție la ele, în măsura în care, după atîția ani, mă mai pot bizui pe memorie, și le-am tipărit aici din nou, ca *Sentințe, cugetări și idei despre literatură și artă*. Cititorii vor găsi, poate, că părții mele de contribuție la scandalul literar de atunci i se potrivește zicala : Mult zgomot pentru nimic !...

Mă gîndesc să prezint cîndva publicului o scurtă relatare asupra cursului formării mele spirituale și asupra lucrărilor mele literare și științifice. [10] Această re-

---

[9] Referire la ajutorul primit de Schlegel de la prima sa soție, Caroline *(n. ed.)*.

[10] Intenția aceasta nu a mai realizat-o *(n. ed.)*.

latare ar putea să devină, în oarecare măsură, atrăgătoare prin relațiile mele apropiate cu contemporani eminenți. Viața mea s-a nimerit să se desfășoare într-o perioadă de dezvoltare deosebit de remarcabilă, cînd mii de experiențe mi-au inculcat adevărul despre eficiența adesea de minimă importanță a individului izolat. Nimeni nu cunoaște mai bine decît mine imensa neconcordanță dintre strădaniile mele și puținul ce mi-a fost dat să-l realizez.

Scrisori cu privire la poezie, metru și limbă

Scrisoarea întîi

Poetul — așa cum l-au elogiat dintotdeauna admiratorii înfocați ai artei sale — este, mai presus de toți muritorii, un favorit privilegiat al naturii, un confident și un sol al zeilor, a căror revelație el o transmite celorlalți. Limba pămîntească, care poartă în sine mult prea evident urmele necesității și îngrădirii care au creat-o, nu-i poate fi suficientă pentru aceasta ; limba poetului respiră în eterul pur, este fiica armoniei nemuritoare. Aproape fără să-și dea seama, cuvîntul se transformă pe buzele sale în cînt. Extazul cu care continuă să radieze ceea ce a receptat de sus devine răsplata binefacerii sale. Ușor și liber, el este înălțat, ca pe aripi, deasupra rostului său de muritor, iar aureola sfîntă, care-i transfigurează fruntea inspirată, trezește adorația auditorilor săi uimiți, transportați.

Dar vai ! (iartă așteptările înșelate, preascumpă prietenă[1], dacă tonul meu solemn a putut cumva să te inducă în eroare) acest poet este, el însuși, doar o simplă făptură a fanteziei creatoare de poezie. Cît de diferit

[1] Este vorba de Caroline Michaelis-Böhmer, fiica profesorului de orientalistică de la Universitatea Jena, cu care se va căsători la 1 august 1796 ; în scrisoare i se adresează cu „Amalia" *(n. tr.)*.

apare el în realitate, dacă îl surprindem în atelierul său ! Căci are un atelier ca orice alt artist. Doar în glumă, firește, atelierul lui a fost comparat cu o făurărie. Aici par să fie ascuțite nu atît fulgere, ca pe nicovala ciclopilor, cît mai ales ace. Cea mai frumoasă poezie constă doar din versuri, versurile se alcătuiesc din cuvinte, cuvintele din silabe, silabele din sunete izolate. Acestea trebuie să fie cercetate după sonoritatea lor plăcută sau dezagreabilă, silabele trebuie să fie numărate, măsurate și cîntărite, cuvintele să fie alese, versurile să fie, în cele din urmă, rînduite grațios și îmbinate unele cu altele. Dar asta nu e totul. S-a observat că urechea este plăcut impresionată dacă, după anumite intervale, revin terminațiile cu sonoritate identică ale cuvintelor. Pe acestea poetul trebuie, așadar, să le caute și adesea e nevoit să parcurgă întreg domeniul limbii, de la vest la est, pentru a găsi o singură asemenea sonoritate. O mare încordare fizică poate da naștere unui anumit sentiment înălțător ; dar ce te poate răsplăti oare pentru strădania plictisitoare, pentru grija migăloasă cu care o poezie desăvîrșită este înjghebată treptat, buche cu buche ? Cît de mult pot umili toate acestea un spirit sublim, deprins să frecventeze zeii ! Firește, blestemul muncii laborioase, care planează asupra oricărei activități umane îl apasă deosebit de greu. Și în fața lui răsună un glas amenințător : Cu sudoarea frunții tale să faci versuri ! În dureri să aduci pe lume poezia !

Te rog totuși, dragă Amalia, să nu povestești mai departe ceea ce-ți încredințez aici. M-ai antrena în mod inevitabil într-un conflict penibil cu breasla, al cărei membru vrei să mă socotești, dintr-o bunătate pe care n-o merit. Vezi, tocmai asta e partea cea mai proastă. Alți oameni de ispravă măcar nu trebuie să se rușineze de munca lor ; ba chiar află o ușurare în faptul de a recunoaște fățiș că răbdarea și forțele lor sînt pe cale de a se istovi. Un poet s-ar distruge singur dacă ar lăsa să se observe, chiar și numai pe departe, asemenea lucru. El trebuie să se supună unei constrîngeri înrobi-

toare, cu expresia mîndră a libertății pe față. Mîinile și picioarele, împovărate de cătușe, el și le mișcă ușor într-un dans grațios. Îți închipui că se odihnește voluptuos pe roze, în timp ce se lungește sau se strînge chinuit în patul lui Procust.

Firește că nu întotdeauna izbutește astfel. Cîte un cuvînt îndărătnic nu vrea să se clintească din loc. O rimă, o singură rimă nemiloasă ajunge pentru a-l opri din zborul cel mai îndrăzneț și mai fericit. Ore în șir, cheamă acest ecou capricios, fără ca el să-i răspundă. Ba deseori veșnica divergență dintre idee și expresie, pe de o parte, și dintre metru și rimă, pe de altă parte, izbucnește cu atîta violență încît poetul, incapabil de a respecta drepturile ambelor părți, este silit să ia o hotărîre arbitrară, prin care intră în conflict fie cu urechea fie cu spiritul ascultătorilor săi, ba uneori chiar cu amîndouă.

De aceasta se leagă împrejurarea care ți-a întărit desigur părerea despre însemnătatea redusă a desăvîrșirii metrice și care pare să favorizeze într-adevăr această opinie : anume că cei mai mari poeți originali trădează adesea o anumită neîndemînare în alcătuirea versurilor și își permit în privința asta mai multe decît se cade. Cel căruia imaginile și ideile îi sînt date din exterior, ca un lucru străin și întîmplător, poate ușor să modifice și să schimbe, să elimine sau să adauge. Dimpotrivă, spiritul independent care le creează din chiar adîncul ființei sale ar suferi de pe urma unor atare transformări, în ceea ce are el mai scump, ba chiar, întrucîtva, s-ar simți amenințat în propria sa ființă. Creat nu pentru a servi, el își supune de aceea metrul ; și chiar dacă expresia ar fi stîlcită pe ici pe colo, el nu se lasă impresionat. Este îndoielnic că Dante sau Shakespeare ar fi încercat, chiar într-o epocă mai cultivată, să atingă fericita suplețe a lui Tasso sau Pope, și este și mai îndoielnic că ar fi izbutit s-o realizeze. Dacă, totuși, bogăția independentă a spiritului nu se acomodează cu un asemenea talent al formei în una și aceeași organi-

zare, atunci ea îl face pe acesta din urmă să fie de prisos.

Poate că față de descrierea — din păcate lipsită de exagerare — de mai sus, ai și anticipat întrebările care se pun aici în mod firesc; La ce bun atunci acele îngrădiri? Este oare metrul esențial pentru poezie? Nu este mai degrabă nefiresc să măsori după o regulă mecanică revărsările unei inimi frămîntate, ale unei imaginații înflăcărate, ale unui spirit întru totul stăpînit de obiectul său? Și n-ar trebui oare să-l deplingem pe poet mai mult pentru nebunia de a întreprinde decît pentru dificultatea realizării? Nu se poate tăgădui că doar caracterul general al deprinderii poate sustrage observației noastre ceea ce e străin și izbitor în ea. Dar tocmai acest fapt trebuie să ne ferească de a da prea repede un răspuns acelor întrebări. Pretutindeni găsim poezia însoțită de metru, înfrățită cu el, inseparabilă de el. Utilizarea lui se întinde aproape pînă la marginile pămîntului locuit de oameni; inventarea lui nu este cu mult mai nouă decît apariția neamului omenesc.

Față de o concepție atît de generală, abia dacă merită să fie amintite cîteva excepții mai recente (la antici le-am căuta zadarnic). Metrul n-a fost izgonit cu totul de pe scenă la nici unul din popoarele de azi; dacă poetul dramatic respinge sau neglijează acest ornament, atunci trebuie să renunțe totodată și la orice pretenție cu privire la frumusețile poetice propriu-zise ale dialogului; și chiar și actorul tragic ar face mai bine să lepede, în acest caz, coturnul. Acest fapt poate conta, astfel, mai curînd ca o restrîngere decît ca o lărgire a domeniului poeziei, după cum pare să fi fost intenția în cazul așanumitei proze poetice. Îți vei asuma oare răspunderea de a ține o pledoarie în sprijinul acestei invenții ambigui? Numele nu prevestește nimic bun și, dacă încerci să găsești ceva similar la antici, amintirea te conduce, din nefericire, la romanele sofiștilor tîrzii. Căci este oarecum indiferent dacă suficiența retorică sau un anumit fel de incapacitate poetică au creat un asemenea gen, care, vrînd să împace prerogativele exclusive ale poeziei și

prozei, a ratat adevărata desăvîrşire a amîndurora. Remarc şi faptul că, dintre limbile moderne, retorica s-a dezvoltat cel mai bine în franceză, care cunoaşte mai mult constrîngerea decît muzica metrului. I se poate conceda, aşadar, că încearcă să se răzbune pe artă pentru faptul de a fi neglijat natura. În cazul cîtorva apreciate opere de acest gen se deosebeşte, pe drept cuvînt, spiritul autorilor de valoarea formei alese de ei.

Faptul că asemena situaţie se întîlneşte la cele mai diferite popoare şi în cele mai diferite timpuri nu poate fi redusă la un simplu acord arbitrar, întîmplător. Pe cît este de inadmisibil ca din generalitatea unei opinii să tragi concluzii asupra adevărului ei, aşa cum au cutezat unii, pe atît de sigur este că generalitatea unei deprinderi — de a-i atribui valabilitate pentru om — ne îndreptăţeşte să afirmăm că ea se întemeiază pe vreo necesitate fizică sau spirituală a firii lui. Privind lucrurile strict, în activitatea umană nu există absolut nimic arbitrar, nici măcar acolo unde nu se poate desluşi vreo urmă de intenţie. Dacă ne propunem să acţionăm fără motiv, doar după bunul plac, însuşi acest fapt este un motiv care determină voinţa ; şi acţionarea cea mai involuntară se petrece sub influenţa impulsurilor obscure, care se sustrag conştiinţei noastre. În operele şi rînduielile omului, calificăm drept întîmplător ceea ce nu este determinat în mod necesar de relaţiile esenţiale, adică ceea ce este provocat de împrejurări străine. Deci cum ar putea fi oare calificat drept întîmplător ceea ce rezultă totdeauna, invariabil, sub raportul esenţei, în condiţiile unor influenţe complet opuse ale sferei şi modului de viaţă şi admiţînd că ar exista cea mai aberantă diversitate de predispoziţii, pe orice treaptă de dezvoltare a acestora ?

De aici rezultă incontestabil că mersul ritmic al poeziei nu este mai puţin firesc pentru om decît poezia însăşi. Nici una, nici cealaltă nu sînt invenţii preluate de la alţii, ci sînt deopotrivă de autohtone în pustiurile încremenite din jurul oceanului îngheţat ca şi în agreabilele insule din mările sudului, pe malurile lacului On-

Scanned with OKEN Scanner

tario, ca şi pe cele ale Gangelui. Pretutindeni unde au respirat şi trăit oameni, unde au conceput şi vorbit, au făcut totodată poezie şi au cîntat. Acest fapt îl dovedeşte cea mai veche legendă a lumii primitive, care nu ne vorbeşte decît prin glasul poeziei ; observarea popoarelor necultivate şi barbare ni-l dezvăluie zilnic.

La originile ei, poezia alcătuieşte împreună cu muzica şi dansul un tot indivizibil. În ipostazele sale, de la naturalul cel mai simplu pînă la cea mai ingenioasă potenţare a artei, de la săritura de bucurie a sălbaticilor pînă la baletul noverrian [2], dansul n-a putut niciodată să renunţe la acompaniamentul muzicii. În schimb, astăzi, mai ales, poezia şi muzica există cu totul independente una de alta. Operele lor se formează izolat în sufletele unor artişti diferiţi, care se înţeleg adesea greşit unii pe alţii, şi trebuie orientate intenţionat să pară din nou un tot măcar prin iluzia formei de prezentare. Cu artele acestea, lucrurile s-au petrecut ca şi cu meşteşugurile. În vremurile patriarhale fiecare om le exercita pe toate pentru propriile sale nevoi ; odată cu progresul dezvoltării sociale, ele s-au distanţat tot mai mult. Raţiunea care separă s-a exercitat chiar şi asupra însuşirilor harului poetic, a cărui eficienţă constă în combinare. Cu cît domină mai intens, cu atît mai mult izbuteşte raţiunea să separe orice corelaţie care nu poate fi redusă la simple noţiuni. Apoi îi place să se arate neîncrezătoare şi afirmă că ceea ce i-a distrus activitatea n-ar fi existat niciodată cu adevărat. Dar corelaţia cea mai tainică este adesea şi cea mai intimă, tocmai pentru că nu se bazează pe ceea ce noţiunea exprimă exhaustiv, ci pe asemenea modalităţi ale lucrurilor care pot fi concepute doar prin perceperea nemijlocită, adică pe viaţa lor propriu-zisă. Nu trebuie să căutăm a înlătura

---

[2] Jean-Georges Noverre (1727—1810), maestru de balet francez, care a impus pe la 1750 desprinderea baletului de operă şi a luptat să-i dea un specific propriu, dramatic-coregrafic, să înlăture perucile şi costumele de epocă şi să-i asigure acţiuni realiste cu fond umanist *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

corelația prin artificii subtile, numai pentru că o simțim, întrucît dacă nu ar exista nu ar putea acționa asupra noastră.

Limba, cea mai minunată creație a capacității poetice a omului, într-un sens marea poezie nicicînd desăvîrșită, în care natura umană se înfățișează pe sine însăși, ne oferă un exemplu izbitor pentru cele afirmate mai sus. Așa cum pe de o parte, prelucrată de rațiune, ea își sporește capacitatea de utilizare pentru toate funcțiile ei, tot astfel pierde, pe de altă parte, din acea forță primitivă care rezidă în corelația necesară dintre semnul comunicării și designat. Așa cum diversitatea infinită a naturii devine mai săracă în noțiunile descojite, tot așa bogăția vie a sunetelor scade din ce în ce mai mult pînă la litera moartă. De fapt este imposibil ca litera să înlăture cu totul sunetele, pentru că omul rămîne mereu o ființă sensibilă și pentru că nu poate pierde niciodată cu totul instinctul său înnăscut de a oferi mărturie și altora despre existența sa cea mai intimă și de a o multiplica astfel în ceilalți (oricît de mult ar fi atenuat acest instinct de către dominația rațiunii, care-i deplasează esența — ca să spunem așa — în afara noastră). Totuși, în limbile cultivate — mai ales în forma în care ele sînt utilizate pentru prezentarea judecății clare, a științei — abia dacă mai simțim cîteva urme pierdute ale originii lor, de care se află la o depărtare incomensurabilă; aproape că nu le mai putem privi altfel decît ca pe o colecție de epoci fixate prin convenție. Cu toate acestea, în ele există ascunsă acea limbă a naturii, intimă, irezistibilă, limitată, dar infinită chiar în limitarea ei; de altfel trebuie să existe în ele, căci doar așa devine posibilă poezia. Poet este acela care nu numai că descoperă divinitatea invizibilă, ci totodată știe s-o dezvăluie și altora; iar gradul de claritate, cu care acest lucru se mai poate petrece într-o limbă, determină forța ei poetică.

Ți-am reproșat că, prin recitarea ta plină de însuflețire, ai risca să aduci prejudicii, pe ici pe colo, unei poeme sau cel puțin să nu valorifici toate frumusețile

ei, pentru că nu te-ai sinchisit niciciînd de arta versificației. N-ai vrut niciciînd să recunoști acest lucru, dar ai acceptat cu plăcere unele discuții despre prozodie, cu condiția să fie scurte și concise ; și acum te trezești condusă, pe negîndite, de la efortul pe care-l depun azi poeții noștri pentru a-și constrînge creațiile fanteziei în versuri sau, cum spuneau venerabilii antici, în rime, tocmai pînă la originile poeziei, ba chiar pînă la prima dezvoltare a limbii. Atribuie acest lucru, totuși, mai curînd acelei asemănări, ingenios observate, dintre limba filozofiei și ditiramb, decît intenției de a te antrena cu perfidie în cercetări teoretice asupra artei, față de care îți cunosc aprehensiunea. Știi că nici eu însumi nu iubesc teoria, ca atare, ci o privesc doar ca pe un rău necesar. Ea este pentru poezie pomul cunoașterii binelui și răului ; deîndată ce poezia a gustat din ea, și-a pierdut inocența. Fericirea vîrstei de aur consta în a nu avea nevoie de nici un fel de legi ; dar în epoca noastră, din păcate, nu ne putem lipsi de ele nici în artă, nici în societatea citadină. De aceea, pentru a nu fi rezonabil, zelul manifestat împotriva lor de unii admiratori înfocați ai frumosului are voie să se revolte numai împotriva comandamentelor despotice ale sistemului sau al prejudecății, care sînt prezentate ca legi autentice ale artei, sau împotriva ingerințelor legiferante ale filozofilor într-un domeniu străin. S-ar fi putut preveni, poate, această neînțelegere, dacă i s-ar fi dat teoriei o formă istorică mai atractivă, în locul celei a expunerii științifice. Ea și-o poate însuși, căci, explicînd cum s-a născut arta, arată totodată, cît se poate de limpede, și ce trebuie ea să fie. Și nici nu e cazul să ne temem că, prin aceasta, părerile teoriei ar putea fi îngrădite ; mai curînd ne putem aștepta la o extindere. Tocmai de aceea mulți critici de artă și-au construit un edificiu de reguli atît de strîmt, pentru că nu aveau în fața ochilor decît operele propriului lor popor, și anume din epoca formării lui artistice, și pentru că nu s-au ridicat niciodată pînă la istoria universală a fanteziei și a sentimentului. Ce orizont larg este acela care cuprinde în sine toată frumusețea, cu-

noscută de noi, a poeziei ce a apărut cîndva, undeva printre oameni ! Desigur, cercetătorul n-are nici un motiv să se plîngă de faptul că nu poate percepe nimic dincolo de limitele acestui orizont și că trebuie să lase pe seama spiritului creator de poezie previziunea desăvîrșirii ce încă nu există.

Intenția mea este să-ți demonstrez că metrul nu e cîtuși de puțin un ornament exterior, ci că este strîns împletit cu esența poeziei și că farmecul lui ascuns are o participare mult mai mare, decît credem îndeobște, la impresiile produse de poezie asupra noastră. Nu încerc să pornesc, pentru asta, de la principii generale, deoarece mi se pare că cele mai multe lucruri depind de minunat alcătuita noastră organizare exterioară și interioară, pe care ajungem s-o cunoaștem, ca pe un fapt, abia din observații individuale. O istorie formală a metricii ar pretinde din partea mea mai multe cunoștințe, iar din partea ta poate mai multă răbdare decît avem fiecare din noi. Cu toate astea, nu trebuie să ne oprim asupra creațiilor artei noastre poetice contemporane, a căror latură muzicală, cu totul neglijată, pe cale să se piardă, este păstrată în cărți. Aici ea ne apare atît de multilateral îmbogățită sau denaturată prin invențiile inutil-laboriosului spirit și adesea atît de aservită persistenței deprinderii, încît am risca să căutăm zadarnic în ea primordialul și inevitabilul sau, chiar dacă l-am afla, am risca să nu-l recunoaștem ca atare. Să ne reîntoarcem la acele timpuri de demult cînd arta — (dacă cumva este îndreptățită să poarte aici acest nume, care trezește reprezentarea unor intenții raționale și de calculare rece a efectului unui procedeu) la început minoră, curînd copilărească, apoi juvenilă — a fost îngrijită și crescută de către însăși binevoitoarea natură. Această incursiune va fi binefăcătoare ; n-o vom începe însă în compania acelui gust cît se poate de rafinat, care constă adesea doar din sensibilitatea față de atingeri superficiale, interiorul fiind cu totul mort.

Succesiunea considerațiilor mele a fost cam aceasta : constrîngerea metrului pare nefirească, în cazul exterio-

rizării unor reprezentări pline de însuflețire și al unor emoții viguroase, și pare să fie, prin urmare, în contradicție cu intenția poetului de a le comunica și altora într-un chip cît mai desăvîrșit cu putință. Totuși, poezia apare, pretutindeni și în toate vremurile, într-o anume mișcare măsurată. Acest fapt, ca orice obicei generalizat, trebuie să-și aibă cauza în firea omenească, o cauză pe care o putem urmări cu cea mai mare ușurință în originea acestei firi, pentru că acolo intenția și reflecția intervin încă și mai puțin în jocurile instinctului care conduce. Poezia s-a născut împreună cu muzica și dansul, iar metrul a fost legătura concretă a uniunii ei cu aceste arte surori. Chiar și după ce este separată de ele, ea încă mai trebuie să încerce a aduce cîntecul și chiar dansul în vorbire, dacă vrea să facă parte din capacitatea creatoare de poezie și să nu fie doar un simplu exercițiu al minții. Aceasta se leagă chiar din tendința ei de a readuce limba, printr-o înaltă desăvîrșire, la forța ei primordială și de a transforma semnele convenției, prin modul folosirii lor, aproape în semne naturale și semnificative în sine. Astfel, am ajuns la punctul de la care aș dori să pornesc din nou. A trebuit să-ți schițez această corelație măcar în trăsături fugitive, pentru ca să nu mă acuzi că procedez ca acel cîntăreț al războiului troian, care a pornit de la oul Ledei [3], sau ca unii cronicari, care împletesc istoria lumii cu evenimentele din mica lor localitate. Dă-mi voie, mai întîi, să caut, în simplele înclinații către nemetrică, dovada importanței acesteia, aș spune chiar necesitatea ei absolută ; iar după aceea să prezint în general, pe baza formării ei progresive, frumusețea pe care ea urmărește s-o atingă ; și, în cele din urmă, să arăt

[3] Leda, fiica lui Thestius și soția lui Tyndareus, regele Lacedaemonului, a fost iubită de Zeus care, pentru a se uni cu ea, a luat înfățișarea unei lebede ; dintr-unul din ouăle născute de ea a ieșit Elena, care s-a căsătorit cu Menelaus și l-a urmat apoi pe Paris la Troia, din care cauză s-a iscat războiul troian *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

cum această frumusețe este determinată, în mod caracteristic și foarte diferit, în fiecare limbă, fiind cînd favorizată, cînd stînjenită de infinit felurita structură a limbilor.

Scrisoarea a doua

Aproape că regret inițiativa, dragă prietenă, întrucît îmi pui condiții atît de grele pentru ducerea ei la bun sfîrșit. Trebuie să trec sub tăcere ceea ce nu pot exprima fără ajutorul unui termen de specialitate din domeniul artei. Nu vrei să îngădui nici un element propriu-zis științific, indiferent dacă e vorba de metafizică sau de gramatică. Recunoaște că intenția ta în această privință urmărește mai puțin să-ți ușureze ție situația, cît mai ales să mi-o îngreuneze mie. Te temi că aș putea arunca o nedorită lumină dezagreabilă asupra unor lucruri, pe care ai prefera să le vezi într-un clar obscur agreabil, și că aș distruge vraja încercînd să-l explic. Dar dă-mi voie să-ți spun : chiar și după cea mai strictă și minuțioasă disecare, propria noastră fire încă mai rămîne pentru noi o enigmă ; mai ales țesătura sentimentelor noastre este atît de fină și deasă, încît abia îi putem deslușì urzeala, necum s-o desfacem fără a-i rupe firele. Vom găsi adeseori prilej să înveselim seriozitatea cercetării prin bucuria de a face presupuneri și de a ghici lucrurile pe jumătate.

Chiar dacă fugi de plictiseala unei instruiri metodice, n-ai să fii totuși ferită de acea tentație a cunoașterii oprite, care pare să fie înnăscută în noi toți, dar care — dacă ar fi să acordăm crezare unui venerabil document — s-a manifestat pentru prima oară la sexul tău. Această tentație mă îndeamnă și pe mine — nu vreau să tăgăduiesc — la cercetări asupra acelei istorii care precede orice istorie propriu-zisă. Ne place să coborîm în adîncul timpurilor pînă la o străveche lume necunoscută și, tocmai de aceea, sacră. Ne interesăm mai îndeaproape

de primul om decît de verii și verișoarele noastre. Ne îngrijorăm la gîndul cum își va dezvolta el predispozițiile încătușate de cel mai bicisnic animalism, cum va ieși din unele încurcături. Ce n-am da să fi fost și noi de față la crearea lui, ba chiar la întreaga Creație!

Problema originii limbii stă în strînsă legătură cu părerile despre starea primordială a omului. Ea este foarte veche, întrucît a preocupat pe gînditori încă de acum cîteva mii de ani; iar diferitele soluții contradictorii care au fost propuse pe atunci, ca și în vremurile mai noi, ne amintesc că e deopotrivă de greu să concepi noi erori ca și noi adevăruri, dar că ele nu trebuie să trezească nici-o îndoială asupra posibilității unui răspuns deplin și satisfăcător. Firește că filozofia nu poate oferi informații istorice; ea se mulțumește să arate din ce și cu ce predispoziții ale omului a putut și a trebuit să se dezvolte limba, fără a vrea să istorisească desfășurarea reală a acestui fenomen, în funcție de timpul, locul și împrejurările respective. Între ultima — și cea mai precisă — aplicare a teoriilor ei generale și cele mai vechi dovezi, pe care le putem descifra în documentele păstrate sau descoperi în copilăria unor limbi încă existente, se cască o prăpastie atît de mare încît n-am putea trece peste ea decît printr-un salt mortal. Mulți au încercat totuși să facă acest salt, dintr-o parte sau din cealaltă; golul a fost populat din belșug; ba chiar a fost aparent umplut cu jocurile ingenioase sau subtilitățile greoaie ale unei anumite etimologii filozofice, pe care n-o recunoaște nici cercetătorul exact al limbii, nici lucidul filozof; și dacă n-am vedea cum acele fantasme plutesc în jur lipsite de consistență și de atitudine, am putea crede cu adevărat că au un teren ferm sub picioare. Dar răul cel mai mare este că străduințele eșuate de a deriva limbile tuturor popoarelor dintr-o tulpină comună au fost confundate cu teoria filozofică asupra originii limbilor și au făcut să fie suspectată și această teorie. M-ai scuti cu dragă inimă să-ți povestesc despre exercițiile de școală ale strămoșului nostru, despre învățămîn-

tul divin care se zice că ar fi venit în ajutorul incapacității lui de a inventa limba, dat fiind că și pentru învățarea ei se cere aceeași capacitate ca și pentru inventarea ei : și anume, capacitatea de a fixa și reînnoi reprezentările prin semne. Sau m-ai scuti să-ți povestesc despre convenția oamenilor, creată cu chibzuință în clipe de răgaz, în baza căreia au dat obiectelor un nume sau altul, așa cum își botează fiecare copiii, și s-au înțeles astfel mai înainte de a avea vreun alt mijloc de comunicare. Aceste două păreri poate că n-au fost înlăturate pentru totdeauna, dar cu siguranță că au fost infirmate definitiv prin argumente. Or adversarii victorioși ai acestor păreri sînt de acord doar în privința faptului că nu trebuie admisă nici o rătăcire născută din firea omului sau dincolo de limitele ei și că trebuie să recunoască o corelație esențială între primele semne și semnificația lor ; se contrazic însă în modul de a o explica. Limba s-a născut fie doar din sunetele produse de senzații, fie numai din imitarea obiectelor, sau poate chiar din ambele laolaltă. În ce privește obiectul principal și esența, nu se pot concepe mai multe sisteme decît acestea trei. Și, chiar dacă numeroasele scrieri în care sînt înfățișate oferă o varietate mai mare, aceasta se datorează doar argumentării lor și determinării mai amănunțite.

Nu numai omului, ci și multor specii de animale, senzația stării lor le smulge anumite sunete, care sînt înregistrate de către făpturile înrudite cu o emoție nervoasă similară, aproape deopotrivă de intensă ca aceea care le-a produs. La unele, glasul este destinat doar celor mai urgente nevoi, pasiunilor cele mai violente ; chiar și sociabilitatea lor este de cele mai multe ori mută. Dimpotrivă, altora, care au o organizare mult mai puțin apropiată de cea omenească și care, în parte, au predispoziții mai reduse și o capacitate mai mică de a învăța, le este hărăzită cea mai multiplă și elocventă exprimare chiar a impulsurilor mai delicate și, după cît se pare, plăcerea neobosită de a-și auzi propriile sunete.

Dacă considerăm omul doar sub alcătuirea sa fizică și-l integrăm în prima dintre categoriile de mai sus (și

lucrul acesta este foarte posibil întrucît, spre rușinea noastră, ne asemănăm mai mult cu cea mai urîtă dintre maimuțe decît cu privighetoarea), atunci este evident, firește, că strigătele de durere fizică sau de poftă animalică, de la primul scîncet al noului-născut și pînă la ultimul horcăit al muribundului, nu se pot ridica niciodată pînă la rangul de vorbire ; și în consecință se poate nega simțămîntului, pe bună dreptate, orice participare la nașterea lor. Chiar și simplele exclamații ale pasiunii (interjecțiile), cărora pînă și cea mai rafinată limbă le mai păstrează valabilitatea, nu mai sînt de fapt acele sunete produse involuntar, ci doar le reprezintă prin expresia lor atenuată și izvorăsc astfel, împreună cu celelalte cuvinte, din sursa comună a imitației.

Cu toate acestea este incontestabil faptul — iar noi îl constatăm zilnic din propria experiență — că omul are semne de comunicare atît pentru senzațiile, cît și pentru gîndurile sale ; și anume nu numai pentru cele care-i impresionează, din exterior, organele, ci și pentru cele față de care îl face receptiv doar natura sa superioară, semne prin care scînteia prometeică din materia însufletită de ea se dovedește liberă în acțiune și dominantă. Aceste semne constau în debitarea vie a vorbirii și în gesturi. Dacă, pe bună dreptate, se numește limbă tot ceea ce slujește dezvăluirii a ceea ce este lăuntric, atunci gesturile merită la fel de mult să poarte acest nume ca și tezaurul lexical. Unele gesturi sînt imitatoare și arată spre obiecte ; unele modulații ale vocii slujesc să clarifice raporturile reciproce dintre noțiuni, să concretizeze importanța lor mai mare sau mai mică ; dar în cele mai multe din ele se exprimă sentimentul care nu se adresează pentru asta rațiunii ca unei tălmăcitoare a exteriorizărilor sale, ci știe să le comunice nemijlocit. De pildă, cînd vedem mimica unui om trist și auzim sunetul vocii sale, fără a înțelege cuvintele, este necesară, oare, mai întîi o concluzie, pentru a ne da seama de starea lui sufletească ? Oare nu se produce mai curînd, prin impresionarea ochiului și urechii, o emoție asemănătoare în organele noastre interne și, prin aces-

tea, în sufletul nostru? „Orice emoție, spune un vechi filozof, posedă de la natură gestul, expresia și vocea; întreg corpul omului se aseamănă cu strunele unei lire, care produc diferite sunete, după cum le atinge sufletul.“ N-am putea aplica oare această frumoasă alegorie la comunicarea sentimentelor și, pentru a le explica, n-am putea aminti de acea lege a corpurilor sonore, după care coardele acordate la unison, fără a se atinge vizibil, își propagă reciproc vibrațiile, doar datorită aerului care le transmite mișcarea? Dar oricum s-ar petrece lucrurile, ferice de noi că speța umană este reunită într-un întreg mai curînd de legătură intimă a simpatiei, decît de egoistul comerț cu idei al rațiunii! Altfel am fi damnați să rămînem izolați în mijlocul societății, să fim lipsiți, la suferință, de orice compătimire, să simțim, chiar și la fericire, bucuriile moarte ale egoismului.

Limba nu se limitează cîtuși de puțin la cele mai puternice emoții sau la pasiunile propriu-zise. Ea urmărește, cu expresia ei, nespus de variatele grade și nuanțe ale senzației în cea mai largă accepțiune a cuvîntului înțeles ca percepere a propriei stări; căci pînă și indiferența își are forma ei de exprimare. De aceea, o expresie oarecare este înregistrată cu toate gîndurile exprimate, iar separarea ei de acestea devine posibilă doar cînd le asigurăm, prin expedientul artificial al scrisului, un fel de perpetuare în afara noastră. Dar de îndată ce aceste semne urmează să fie însuflețite din nou prin glas, cititorul trebuie să adauge expresia cu care poate presupune că și-ar fi rostit autorul gîndul.

Dincolo de faptul că limbajul gesturilor, expresiilor și accentelor ar depinde de vreo convenție sau ar fi învățat prin educație, nici o constrîngere din partea educației și bunăstării nu poate să le înăbușe vreodată cu totul sau, acolo unde lipsește receptivitatea interioară, să le înlocuiască pe deplin. Oricît de departe am ajunge în stăpînirea mișcărilor corpului și glasului, unele sentimente sînt totuși prea puternice pentru a le putea înăbuși, altele prea sacre pentru a le putea simula. Chiar acolo unde relațiile ademenitoare ale societății citadine

transformă prefăcătoria într-o îndeletnicire cotidiană nu ne înșelăm prea mult, deoarece perspicacitatea de a deosebi crește totdeauna în aceeași măsură cu îndemînarea de a imita. Simplitatea naturii, ca interpretă a ceea ce simte cu adevărat, este superioară celei mai versate arte care preia un rol străin.

Nu-i așa, scumpă prietenă, că acum începe să se bucure de altă considerație învățătura care, odată cu excluderea imitării, face din senzație unica modelatoare a limbii ? Cercetăm originea limbii ; analizăm actualele ei elemente componente ; găsim printre ele ceva ce aparține atît de puțin convenției artificiale sau inteligenței oamenilor izolați, încît acest ceva este mai curînd inevitabil atenuat sau denaturat de toate adaosurile și modificările care decurg de aici ; ceva ce se găsește în forma cea mai pură și intensă tocmai la acele popoare a căror stare pare să se îndepărteze cel mai puțin de caracterul primordial sau a căror receptivitate bogată și activă contrabalansează efectele unei dezvoltări mai rafinate ; ceva în care orice copil și orice sălbatic ar eclipsa elocvența unui Demostene ; în sfîrșit, ceva prin care oamenii din cele mai depărtate regiuni și din cele mai îndepărtate veacuri — dacă ar fi readuși la viață — ar putea să-și comunice unii altora ce se petrece înlăuntrul lor. Mai putem ezita, așadar, să o recunoaștem drept limba autentică, eternă, generală a neamului omenesc ? Și dacă ea există, cum ne-am mai putea îndoi oare că, în toate limbile individuale și derivate, ea constituie primordialul ?

Acum pare să cadă și obiecția rezultată din opoziția dintre strigătul animalic și vorbirea articulată, în care opoziție se afirmă că lipsa completă de înrudire dintre ele face imposibilă orice tranziție de la una la cealaltă. Este drept că animalele patrupede doar strigă ; dar păsările cîntă, în parte ; aici vedem, așadar, două limbi (fără a mai socoti numeroasele dialecte ale diferitor specii de animale), pe care natura le-a corelat, prin dispunerea diferită a organelor, cu senzațiile similare. Ar fi, așadar,

Scanned with OKEN Scanner

atît de neverosimil ca natura să fi dăruit și celui mai nobil animal un limbaj al senzației numai al lui ? Firește, fiecare om începe să-și folosească glasul prin strigăte, dacă nu cummva vrem să-i excepțăm pe acei copii ai Chorasmienilor care, după relatările unui cronicar oriental [4], trădează încă din leagăn predispozițiile muzicale ale poporului, plînsul lor fiind aproape melodios. Totuși, tare ne-am înșela dacă, din primele exercitări ale unui organ încă slab, am vrea să tragem o concluzie defavorabilă cu privire la scopul pentru care l-a destinat natura cînd va ajunge la faza deplinei sale dezvoltări și intensități. Puii de privighetoare ar putea fi confundați, după ciripitul lor nesemnificativ, cu vrăbiile. Copiii învață să vorbească abia prin imitarea adulților. Dovedește asta oare că respectiva mișcare a organelor nu le este proprie de la natură ? Instinctul lor timpuriu pentru asta nu vădește mai curînd contrariul ? Progresele lor în acest sens nu sînt cu mult mai lente decît cele pe care le fac în privința oricăror altor funcțiuni ; ba chiar, mulți copii învață mai curînd să-și miște cu îndemînare limba, decît picioarele. Poate că și la animale intervine o imitare a bătrînilor de către tineri, la unele chiar un fel de proces de învățătură. Unele păsări par chiar să-și învețe puii să zboare : de ce nu să și cînte ? În privința privighetorii îi vei crede, fără ezitări și fără să mai așteptați confirmarea naturalistului, pe poetul și pe muzicianul [5] care au expus atît de fermecător această idee. De fapt, cîntatul frumos nu este înnăscut omului în aceeași măsură în care este înnăscut privighetorii, această invidiată făptură care este toată numai gîtlej, numai sunet plăcut ; dar a mlădia vocea cîntînd în vreun fel oarecare este foarte firesc și pentru organele omului, după cum se poate observa adesea la copii. Prima limbă va fi fost un amestec confuz de strigăt și cînt ; și de ce

---

[4] Ibu Arabșah. Vezi primul capitol din Jones, *De poesia asiatica (n. a.)*.

[5] Klopstock și Bach. Cîntecul se numește, dacă nu mă înșel, *Aëdon (n. a.)*.

ar fi imposibil ca acest amestec, moderat și temperat încetul cu încetul, să se fi transformat pînă la urmă, trecînd prin diverse faze intermediare, într-o vorbire articulată ? Călătorii au găsit că multe limbi ale sălbaticilor sînt încă foarte nearticulate, astfel încît, cu toate eforturile lor, n-au putut să reproducă sunetele auzite, necum să le noteze în scrierea noastră.

Și acum ? Pentru care să ne decidem în ciocnirea dintre aceste două sisteme opuse ? Întrucît nu le putem admite pe amîndouă concomitent și, totuși, nu-l putem respinge necondiționat pe niciunul, trebuie să căutăm să le reunim pașnic. Amîndouă mi se par că au o parte de adevăr și că nu sînt inexacte decît în punctul în care pretind că propria concepție despre legea fundamentală a originii limbii este singura justă și o exclude pe cealaltă. Cei care raportează totul la asemănarea semnelor cu obiectele desemnate, întîi cu cele auzibile, apoi — prin relațiile mai depărate dintre diferitele simțuri — și cu altele, limitează prea mult, în mod arbitrar, expresia senzației care este proprie structurii omului : căci experiențele făcute pe oameni aflați într-o stare anormală, de pildă pe cei sălbăticiți printre animale sau surzi din naștere, nu pot servi ca dovezi pentru ipoteza lor. Mobilitatea expresivă a membrelor omenești, cu precădere cea a feței, mai curînd contrazice această ipoteză. Dacă omul se aseamănă, în această privință, cu un instrument cu multe coarde, atins în mod diferit de pasiuni, în timp ce pentru limitarea animalică este suficientă fie o coardă fie cîteva, puține, de ce nu s-ar asemăna și în privința sunetelor produse de senzație ? Dacă, dimpotrivă, vrem să derivăm integral limba din acestea, atunci rămîne inexplicabil cum a putut ea să fie extinsă și desăvîrșită atît de infinit. Chiar dacă receptivitatea omului ar fi cu mult mai delicată și cuprinzătoare decît la celelalte animale, ea n-ar constitui totuși o caracteristică diferențială a naturii sale. Astfel, omul ar presevera constant cu toate însușirile organelor sale, de-a lungul tuturor generațiilor, tocmai în privința respectivului punct, așa cum vedem la animale, dacă nu i-ar fi imprimată o direcție de dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltare spontană a amintitei naturi. În cazul impresiilor produse de obiecte prin intermediul simțurilor asupra organelor interne și în cazul acțiunii lor asupra celor externe, el are o comportare doar pasivă : folosirea unei limbi bazate întru totul pe aceasta n-ar depinde, prin urmare, cîtuși de puțin de voința sa. Preferatul nostru Hemsterhuys a căutat, în cazul sistemului pe care îl apără [6], să prevină asemenea obiecție prin aceea că, în cazul limbii, considerate ca instrument de comunicare, el presupune că limba interioară a sufletului, capacitatea de a fixa și reînnoi prin semne reprezentările sînt deja existente și prin aceea că lasă doar ca structura semnelor de comunicare să fie determinată de corelația necesară dintre mișcările organelor interne și externe. Dar de ce ar trebui ca spontaneitatea să rămînă inactivă tocmai aici, cînd puterea ei se întinde mult mai departe ? Știm prea bine că influența ei mai curînd falsifică și stînjenește expresia senzațiilor decît o favorizează. Dar misiunea ei propriu-zisă este să lege semnele de reprezentările obiectelor din afara noastră, mai ales după legea analogiei, și prin asta să le evoce și în alții ; și cum ar fi putut să nu exercite această misiune în cazul primei alcătuiri a vorbirii umane ?

Mai mulți filozofi au mers de fapt pe o cale de mijloc și au recunoscut două izvoare ale limbii. Numai că, de cele mai multe ori, ei acordă, cu acest prilej, prea puțin loc senzației ; se opresc la interjecții, ca singurele care îi aparțin ; și remarcă foarte just că ele n-au putut juca un rol important printre cuvinte decît în epoca sensibilității senzoriale brute, a pasiunii nestăvilite, dar că au trebuit să se piardă tot mai mult pe măsura rafinării expresiei. E drept că acele impresii puternice, care întunecă pentru o clipă toate reprezentările, se manifestă doar în exclamații întretăiate, dar faptul că senzația — în măsura în care însoțește în mod necesar, ca percepere

---

[6] V. *Lettre sur l'homme et ses rapports* în *Oeuvres philosophiques* de M. F. Hemsterhuys, Partea I, în special pp. 182—190 *(n.a)*.

a propriei stări, orice reprezentare a ceva din afara noastră — are o participare deopotrivă de esențială și generală atît la originea cît și la dezvoltarea limbii, prin străduința de a desemna imitativ lucrurile, îmi pare confirmat de toate cele expuse pînă aici. Firește că opera senzației nu poate fi prezentată pe baza unor cuvinte izolate ; ea nu există în chip vizibil și totodată palpabil în întreaga masă a unei limbi, așa cum nici rostirea însufletită a unei cuvîntări n-ar putea fi cuprinsă în caracterele scrise. Este o prezență spirituală, invizibilă și însuflețitoare, ca aceea a aerului în atîtea din corpurile pe care le străbate. Totuși, mai pe urmă, cînd voi vorbi despre frumosul sensibil în limbă, vreau să încerc să-ți indic, măcar în treacăt, cum acest frumos depinde în principal de bogăția și de caracterul receptivității unui popor.

Să trecem acum la originea poeziei, care a fost obiectul final al tuturor considerațiilor mele. Istoricește, știm tot atît de puțin despre ea ca și despre originea limbii. Căci, deși afabulațiile legendelor diferitelor popoare fac poate, uneori, aluzie la anumite împrejurări reale din istoria ei timpurie, acestea sînt, totuși, veșnic legate de scena lor specială ; iar minunata antichitate, în care ele situează totul, este tînără prin comparație cu neamul omenesc. Muza maturizată a putut să-și amintească vag cîte ceva din copilăria ei ; dar cum ar fi putut-o face din prima clipă a existenței sale ? Trebuie, deci, să ne mulțumim cu informațiile generale pe care ni le poate oferi teoria despre originea limbii. Din condițiile specifice solului unde a încolțit primul germene al poeziei, se poate deduce cu aproximație cum s-a dezvoltat. Dacă limba cea mai veche a fost realmente rezultatul acțiunii combinate a celor două predispoziții ale omului, amintite de noi, atunci ea a fost, cu siguranță, toată numai imagine și metaforă, numai accent al pasiunilor. Obiectele sensibile trăiau și se mișcau în ea, iar inima se mișca împreună cu toate. Iată ce s-a spus de atîtea ori și totuși nu este adevărat, decît într-un anumit sens : anume că poezia și muzica ar fi existat de la bun început

și că ar avea aceeași vîrstă ca limba. Dar ce fel de poezie și ce fel de muzică ne putem imagina cu acest prilej? Ambelor le mai lipsea ceva de care atîrna, totuși, întreaga lor dezvoltare spre artele frumoase, și anume o lege a formei exterioare; iar prin asta, încă nu am explicat defel cum a fost aflată acea lege. De fapt, n-a fost nevoie decît să se întîlnească o dată, într-un anumit moment, libertatea față de necesitățile exterioare și neobișnuit de puternica pulsare a bogăției de viață interioară, pentru ca gîtlejul aspru, încă neexersat al omului să intervină în corul celorlalte cîntece ale pădurii și să intoneze primul imn. Dar cum a apărut în cuvintele sale o mișcare uniformă, o măsură de timp în cîntecul său, sau (fiindcă ambele erau inițial unul și același lucru) un ritm oricît de neconturat încă? Nu trebuia, oare, ca acestea să se reverse, mai curînd, fără vreo regulă, potrivit cu impulsurile care variau în fiece clipă? Și cum i-a venit acelui fiu liber al naturii ideea să pună singur frîu impetuozității fanteziei și sentimentelor sale? — Rîndul viitor vreau să încerc să rezolv această enigmă.

Scrisoarea a treia

Un împărat al Chinei, pe nume Gio-yong, care a trăit cu multe milenii în urmă, a auzit într-o zi, în cursul unei plimbări (probabil că treburile guvernării îi vor fi lăsat oarecare răgaz), un concert de păsărele. I-a plăcut nespus, a decis să organizeze unul asemănător și a inventat, datorită acestui imbold, o muzică minunată și irezistibilă, care potolea pasiunile, stăvilea clocotirile neregulate din trupul omenesc și, prin asta, chiar prelungea viața. De atunci, chinezii sînt în posesia unei arte atît de minunate, datorită lui Gio-yong cel înțelept și plin de gust; și deoarece ar fi nepoliticos să găsești că invențiile unui împărat sînt imperfecte, ne putem ușor imagina că ei n-au mai adăugat sau modificat decît prea puține lucruri. Probabil că, dacă va vrea cerul, vor continua să facă muzică în același fel pînă-n vecii vecilor.

Scanned with OKEN Scanner

Nu dispreţui prea mult, dragă Amalia, această poveste neroadă. Poate că este potrivită cu specificul muzicii chinezeşti, al cărei caracter plictisitor poate aminti lesne de plictiseala unui monarh. Firește că nu se spune în poveste dacă maiestatea sa a inventat ritmul din proprie fantezie ori dacă păsările din China cîntau în tact pe vremea lui Gio-yong, care era al șaisprezecelea prinţ al perioadei a noua ; ori dacă acea muzică împărătească putea exista lipsită cu totul de ritm. Dar în mai multe scrieri pretins filozofice, care vorbesc despre înrudirea poeziei cu muzica și despre originea lor comună, n-am găsit o explicaţie mai bună cu privire la inventarea ritmului. În ele se admite înclinaţia firească a omului de a-și exprima sentimentele prin sunete și mișcări ale corpului, acestea fiind unica bază satisfăcătoare pentru cîntec și dans. În măsura în care nu se înţelege prin aceasta nimic altceva decît intense mlădieri pasionale ale vocii și gesturi și salturi sălbatice (căci senzaţia, singură, nu însufleţește decît în astfel de cazuri), nu intră în discuţie nici reprezentarea unui asemenea ritm. Dar dacă îl includem pe acesta din urmă în cuvinte, așa cum ne impune folosirea lui obișnuită, atunci confundăm fără să vrem înţelesurile și sărim tocmai peste dificultatea propriu-zisă a problemei, presupunînd ca deja existent tocmai aspectul de la care trebuie să pornim pentru a-i explica începutul.

Firește că o muzică instrumentală nu se poate concepe fără măsură ; pînă și vocea acompaniată de instrumente este ţinută neapărat s-o respecte ; dar cînd se face auzită doar ea singură, atunci poate să-și pună din nou în valoare, sub același aspect, libertatea ei naturală și să caute să placă și prin ea însăși, nu numai prin bogăţia artistică a compoziţiei muzicale. Îţi dai seama că vorbesc despre recitativ, care ocupă în opera italiană un loc atît de frumos și căruia, totuși, nu i se poate refuza denumirea de cîntec. Caracteristicile după care urechea deosebește vocea cîntată de cea vorbită (indiferent de jocul organelor care stă la baza specificului ambelor) sînt : o anumită vibraţie care dă durată sunetelor, posibilitatea ca

ele să fie determinate sub raportul înălțimii și profunzimii și trecerea de la un sunet la altul în funcție de intervale sau trepte determinabile. În cîntecul privighetorii — la care se potrivesc toate acestea și care este cîntec în asemenea măsură încît s-a putut face încercarea de a-l nota muzical — nu se observă nimic asemănător cu ritmul.

Dacă în istoria dezvoltării capacităților omului am putea determina ca inventarea unui instrument să preceadă primele exerciții ale vocii în domeniul cîntului, atunci dificultatea soluționării problemei ar fi redusă cu mult, deși nu înlăturată cu totul. Întrucît instrumentele muzicale nu pot atinge, decît prin imitare artistică, expresia senzației care este inițial specifică glasurilor unor făpturi vii, prima lor utilizare nu poate fi alta decît aceea de a delecta urechea. Acest lucru nu-l pot face, într-o măsură apreciabilă, prin sunete izolate ; iar printr-o suită de sunete — cel puțin după părerea noastră — doar dacă domnește în ea o lege a ritmului. De aceea nu e surprinzător faptul că omul, cînd și-a propus ca obiectiv delectarea, a făcut unele încercări și a bîjbîit pînă cînd a nimerit calea justă. Dealtfel, simțurile neexersate, dar dornice de orice, sînt cele mai ușor de satisfăcut. Zdrăngănitul sau clinchetele sărăcăcioase vrăjesc urechea unui copil sau a unui sălbatic, iar încîntarea lor, determinată de ceea ce au găsit, se îndepărtează de tendința către o desăvîrșire superioară, încă necunoscută. Vaillant descrie foarte amuzant un concert al hotentoților săi : le-a distribuit drîmbe și alte asemenea instrumente ; atunci ei s-au apucat să cînte de-a valma, fără tact, cît se poate de asurzitor, și totuși găseau o plăcere nespusă în asta. Dar nu trebuie să căutăm atît de departe : ce larmă mai fac pe uliție copiii noștri, după un bîlci, cu tobele, fluierele sau viorile lor noi ! Și par ei, oare, să simtă în cursul acestei delectări muzicale, cît de cît, nevoia ritmului ?

Scriitorul, la care am văzut citată povestea de mai sus, o interpretează ca și cum ar rezulta din ea că muzica

instrumentală a fost inventată în China înaintea cîntului. Mie mi se pare însă că povestea nu contrazice în mod expres ideea că împăratul ar fi realizat omenescul său concert de păsărele doar cu voci care cîntau. Dar chiar admițînd contrariul, autoritatea unei legende trebuie să fie totdeauna sprijinită de veridicitatea lăuntrică a faptelor și nu poate avea valoare împotriva acestora. N-aș vrea să resping ipoteza că — atunci cînd jocul și cîntecul deveniseră, după multe progrese, o distracție, obișnuită, iar urechea omenească se cultivase mai mult pentru a gusta muzica — oamenii au făcut o comparație umilitoare între sunetul agreabil al unora din glasurile păsărelelor și asprimea propriei lor voci și că s-au străduit să le imite pe primele. În schimb, știm din istorie că foarte multe popoare n-au cunoscut o muzică instrumentală propriu-zisă, adică existînd ca atare fără cîntec, și că aceasta, acolo unde a fost introdusă, aparținea rafinamentelor tîrzii, care diminuau arta. Instrumentul cîntului se naște odată cu omul, îl însoțește în fiecare clipă a vieții, iar impulsurile sentimentelor îl pun în mișcare, de timpuriu, în diverse moduri ; de aceea, primele cîntece, lipsite de formă, au trebuit să ia naștere fără intenție, aproape inconștient. Dar folosirea unui instrument exterior, fie chiar și numai a unei țevi de bambus despicate, pentru acompanierea cîntului, pretinde chibzuială, utilizarea naturii care nu oferă, fără pregătire, nimic potrivit pentru asta, ba chiar unele observații asupra legilor sunetului. Chiar și lumii mai vechi i s-au părut asemenea invenții atît de admirabile, încît, după legendele grecești, numai celui mai ingenios dintre toți zeii i-a putut veni ideea să întindă cîteva mațe de oaie pe o carapace de broască țestoasă [7].

---

[7] Aluzie la zeul Hermes care, încă în leagăn fiind, a furat turmele fratelui său Apollo ; dar, cînd acesta le-a descoperit și a vrut să le ia îndărăt, Hermes i-a oferit în schimbul lor un instrument — prima liră — făcut de el dintr-o carapace de broască țestoasă, trei crengi și mațele unora din vitele sacrificate zeilor *(n. tr.)*.

Dar cum așa — mi-ai obiectat poate chiar adineauri —, structura senzației nu prescrie oare, ea însăși, un anumit ritm mișcărilor? Oare bucuria nu saltă cu pas repede, iar tristețea nu se strecoară cu pas tărăgănat? Și nu se petrece același lucru și cu suitele de sunete repezi și lente? Pentru a clarifica această îndoială, imaginează-ți o serie de sunete de aceeași durată sau succedîndu-se la aceleași intervale de timp; de pildă, bătăile pulsului, ticăitul unui ceas, bătăile unui clopot. Vezi că toate astea nu ne pot sugera defel altă reprezentare decît aceea de iuțeală și încetineală și că nu au nici cel mai îndepărtat raport cu caracterul diferitor senzații. Dimpotrivă, de-ndată ce se naște ritmul, adică de îndată ce intervine variația în durata fiecărei impresii în parte și se amestecă lungimile cu scurtimile, o asemenea suită de sunete poate avea, chiar și fără ajutorul modulației, o oarecare influență asupra sufletului nostru, îl poate trezi sau liniști. Observă mai departe că, din durata mai lungă sau mai scurtă a pașilor unui om, nu aflăm în fond nimic altceva decît gradul grabei sale de a ajunge la o anumită țintă; starea lui sufletească se trădează abia după ce mai intervin și alte mișcări, care concordă de fapt cu mersul, dar care nu sînt semnificative doar prin felul succedării lor, ci cînd sînt analizate fiecare în sine. În fond, o pasiune trebuie să fie deja atenuată pînă la punctul de a deveni o dispoziție, o stare permanentă a sufletului, dacă urmează să manifeste în expresia ei o anumită simetrie. Căci ceea ce ne emoționează mai puternic are cea mai puțină stabilitate și, de aceea, cele mai puternice sentimente se manifestă în natură prin suite furtunoase, complet neregulate, de mișcări și sunete. Oare faptul acesta nu ne duce la concluzia că, astfel, în ambele cazuri, nu ceea ce este ponderat și se repetă uniform, ci ceea ce alternează, respectiv tranzițiile de la o stare la alta, corespund senzației și o trezesc din nou?

Totuși, vei spune tu, se simte atît de limpede că ritmul adecvat fiecărei melodii este sufletul ei. Așa și este, firește; dar amintește-ți că aici ne și aflăm în domeniul

artei, care nu se oprește la imitarea nemijlocită a naturii, ci se reapropie de ea printr-un fel de ficțiune. Un sentiment compus, pe care sufletul îl poate sesiza de fapt dintr-o dată, muzicianul îl dezvoltă, după cele mai fine caracteristici ale sentimentului, într-o suită melodică de sunete, încătușînd totodată clipa fugară prin raportul determinat al progresiunii suitei; sau se mai poate spune că el alcătuiește din senzații un întreg ordonat, cum n-au fost ele niciodată în realitate. Cantitatea silabelor poate realiza ceva asemănător în poezie; dar cîtă receptivitate exersată, chibzuită, este necesară numai pentru a percepe un asemenea efect, și cîtă pentru a mai și vrea să-l producă! Trebuie să ne ferim, desigur, de a confunda folosirea frumoasă a unei invenții cu ceea ce a dat-o la iveală pentru prima oară.

Un scriitor care a reușit mai degrabă să creeze umbre și aspecte tainice în obiectele cercetării sale decît să soluționeze misterele existente în ele, sau care a făcut, dintr-un motiv enigmatic, în mod deliberat, acest lucru — structura sa prea sensibilă îngreunîndu-i discernerea elementelor realmente percepute de cele imaginate —, găsește originea ritmului din dans și cîntec în faptul că mișcările corpului și cuvintele rostite sau cîntate — la care doar pasiunea îl împinge pe om — sînt lipsite de un scop exterior. Mersul obișnuit, spune el, are intenția de a ne duce undeva; vorbirea obișnuită o are pe aceea de a ne face înțeleși de ceilalți. Întrucît în dans și cîntec dispare complet o asemenea necesitate, aceste acțiuni fiind întreprinse doar de dragul lor, dar totodată pentru că un lucru fără scop în sine nu ne poate oferi nici o satisfacție, sufletul aspiră involuntar să-și poată motiva de ce de fiecare dată, mișcările și sunetele se succed într-un fel sau altul. Acest lucru îl obține doar printr-o lege interioară, printr-o măsură a succesiunii lor. Cu toate acestea poate că s-a străduit multă vreme zadarnic pînă cînd această alternare de mișcări mai încete și mai repezi s-a repetat, întîmplător, de mai multe ori în șir. Această repetiție, mereu în aceeași ordine, i-a atras atenția, i s-a imprimat în memorie, a fost admirată, re-

Scanned with OKEN Scanner

petată și transformată, treptat, în dans artistic, regulat, sau — în ce privește poezia — într-o structură artistică, regulată, a versului.

Ți-am dat această explicație pe larg, pentru că se găsește într-o carte, dealtfel demnă de admirație, anume în *Prozodia germană* de Moritz[8], care în rest este, firește, prea inconsistentă pentru a ne putea reține mai îndelung atenția. Expresia „întîmplător" o folosește autorul de mai multe ori, ceea ce este deja un semn rău. Dacă-ți permiți să chemi o dată întîmplarea într-ajutor, în cazul unei invenții — dacă pot spune astfel — comune întregii spețe umane, atunci te poți cruța de osteneala acestei cercetări și a altora asemănătoare și poți încredința acelui zeu orb dezvoltarea capacităților omenești. Dacă ar fi adevărată aserțiunea că nici un lucru lipsit de scop nu ne poate oferi satisfacție, atunci ar trebui fie să afirmăm că nici o plăcere pur senzorială nu trece dincolo de satisfacerea necesității, fie să dăm cuvîntului „scop" o extensiune cît se poate de stranie. În sens uzual, scopurile sînt doar obiectul rațiunii; în consecință, doar omul cultivat acționează conform lor, și nici el măcar, de îndată ce pasiunile îi domină complet rațiunea. Asta se întîmplă necontenit în sufletul pueril al needucatului copil al naturii; de aceea, el este stăpînit de forța acelor impulsuri tulburi. O emoție vie îl constrînge, fără orice alt scop, s-o exprime prin gesturi și sunete; dar va întreba oare cineva de scop atunci cînd e vorba de satisfacerea unei necesități stringente? Chiar dacă am presupune că invenția ritmului ar aparține abia epocii în care prin cînt și dans nu se mai exprima o pasiune proprie, de moment, ci se imita pentru delectare o pasiune străină și anterioară, totuși savurarea existenței este centrul oricăror scopuri, iar ceea ce slujește nemijlocit la aceasta stă în fruntea ierarhiei lor. Așadar, dacă imitația cea mai

[8] Karl Philipp Moritz (1756—1793). Schlegel se referă aici la scrierea sa teoretică *Încercare a unei prozodii germane* (Versuch einer deutschen Prosodie, 1786) *(n. tr.)*.

autentică — care desigur că, luată ca atare, nu observa nici o măsură de timp, așa cum rezultă din natura pasiunilor — trebuia să delecteze în sine, atunci în ea nu era nimic lipsit de scop.

În continuare, nu pricep cum poate limita Moritz scopul vorbirii la faptul că omul vrea să se facă înțeles. Oare vorbirea nu trebuia să trezească, chiar în epoca rafinării, participarea la senzațiile vorbitorului, și nu trebuia s-o facă cu atît mai mult, cu cît limba era mai aproape de originea ei? Și nu trebuiau s-o facă, deopotrivă, cele mai vechi cîntece, dacă nu cumva admitem că autorii lor și le-au cîntat doar lor înșiși? În fine, deplasarea dintr-un loc în altul, pe care se bazează la Moritz comparația dansului cu mersul, este o împrejurare cu totul neesențială. Există dansuri foarte apreciate, la care nu te miști cîtuși de puțin din loc; ba chiar s-au văzut, în primitoarele insule din Marea Sudului, dansuri, în timpul cărora picioarele nici măcar nu erau ridicate. Firește că dansul nu are un scop precis al mișcărilor, ca mersul, dar nici gesturile expresive, din care el s-a născut odată cu adăugarea unui ritm, nu au vreunul.

Lipsește încă foarte mult pentru a putea afirma că vorbirea s-ar sustrage de la slujirea unui scop exterior de îndată ce se adaptează formei unui cîntec, că poezia nu a fost practicată în cele mai vechi timpuri doar ca o îndeletnicire ocazională, ci participa în cel mai înalt grad la toate împrejurările vieții, și că în unele dintre acestea, ca de pildă slujba divină, obiceiul străvechi s-a perpetuat pînă la noi. Prin cîntece au fost implorați și slăviți dintotdeauna zeii; prin cîntece au fost jeliți morții; cîntecele pregăteau războinicii pentru luptă. La popoare care puteau fi considerate de multă vreme civilizate în numeroase privințe, legile erau alcătuite și cîntate încă sub formă de cîntece. În templul de la Mecca, arabii au pus la loc de cinste două cîntece prin care trimișii a două triburi au consfințit solemn, în numele acestora, o alianță. Unul din ei, Hareth Ben Helsa, aplecat deasupra arcușului, a făcut să răsune inspirațiile momentului cu suprema înfocare a entuziasmului. Atît în

insulele Mării Sudului cît și în alte regiuni, băștinașii le-au urat bun sosit navigatorilor europeni prin cîntece ritmate. Prin cîntece trufașe, sălbaticul american aflat în chinurile morții își sfidează dușmanul. De aceea nu este de necrezut nici legenda că eroii nordici își luau adesea rămas bun de la viață prin cîntece în care își preamăreau propriile lor isprăvi. Cunoști probabil cîntecul cu care a murit pe buze, zîmbind, regele dănezilor Ragnar Lodbrog[9]. Un alt erou, numit Hallmund, a compus, rănit de moarte fiind, un cîntec cu conținut asemănător și i-a cerut fiicei sale să-l păstreze. Asemenea poeme erau ficțiune; poezia care-i însoțea pe acești oameni în viață și în moarte era pentru ei tot ce putea fi mai serios, adevărul lor viu.

Dacă n-am ști din istorie contrariul, am putea ajunge lesne la ideea că ritmul ar face parte din invențiile mai tîrzii, că, atîta vreme cît era inspirat doar de pasiunea reală, cîntecul s-ar fi revărsat cu libertate ditirambică și, că, abia cînd a devenit un joc distractiv, s-ar fi căutat să se suplinească lipsa acelui accent primordial prin farmec artistic. Dar cercetătorii popoarelor sălbatice sînt unanimi în a lăuda minunata precizie a ritmului cu care-și execută cîntecele și dansurile. Pînă și cîntecele de luptă canibalice ale neozeelandezilor, în cursul cărora cea mai cumplită furie îi face să-și rostogolească ochii în orbite și le schimonosește trăsăturile feței, sînt cîntate într-un ritm desăvîrșit.

Dacă nu putem deci admite că spiritul ordonator este cel care se dovedește că domină prin regularitate izbucnirea pasiunilor năvalnice, dacă sentimentele care sînt atît de inconstante și care alternează rapid, mai ales în sufletele copilăroase, nu au nimic ponderat în ele, atunci trebuie să căutăm altă cauză pentru aceste fenomene afective; iar felul de a le explica — în care acordăm o minimă importanță intenției calculate — devine repre-

[9] Erou și nobil scandinav care, sub domnia regelui danez Hârek (815—854), a condus o expediție de 120 corăbii în Franța, unde a mers pe Sena pînă la Paris, pe care l-a prădat *(n. tr.)*.

zentarea intervalului de timp, care trebuie să slujească celorlalte fenomene ca unitate de măsură, şi se bazează pe o comparaţie, o funcţiune a puterii de gîndire din noi. Obiectele fizice, pe care am dori să le comparăm sub raportul dimensiunilor, le avem de cele mai multe ori concomitent înaintea ochilor; dar într-o succesiune în timp, nici o parte nu există concomitent cu cealaltă; de aceea reprezentările intervalului de timp, care urmează să slujească drept etalon pentru celelalte succesiuni, trebuie să fie reţinute în memorie. În afară de aceasta, perceperea duratei de timp este în mare măsură dependentă de structura şi cantitatea impresiilor care o umple. Ne-am putea închipui, aşadar, că trebuie să fie nespus de greu pentru suflet să întreprindă cu oarecare precizie comparaţia; şi, cu toate acestea, simţim uşurinţa cu care executăm mişcări într-un anumit ritm. Aceasta duce, firește, la concluzia că nu datorăm această uşurinţă sufletului, cît mai ales trupului, într-un cuvînt că ea este doar mecanică. Trupul nostru este un mecanism de orologerie însufleţit; fără ca noi să contribuim cu ceva, se petrec în el necontenit diferite mişcări, de pildă bătăile inimii, respiraţia, şi anume la intervale de timp egale, aşa încît orice abatere de la această desfăşurare regulată obişnuieşte să producă dezordine în mecanism. Chiar şi în cazul altor mişcări, care depind de voinţa noastră, ajungem cu uşurinţă, spontan şi fără să ne dăm seama, la un anumit ritm, mai ales cînd le repetăm mai multă vreme. Dacă întreprindem concomitent mai multe asemenea acţiuni, de pildă mersul şi vorbitul, atunci iuţeala uneia se adaptează în genere la iuţeala celeilalte, dacă nu căutăm, cumva, să anulăm intenţionat concordanţa dintre ele. Tot astfel, în cursul unor munci în comun, mai mulţi oameni ajung, fără intenţie şi fără să se pună de acord în prealabil, la o mişcare uniformă. Firește, se mai adaugă apoi împrejurarea că altcum oamenii s-ar putea stînjeni reciproc cu uneltele, de pildă la vîslit, la îmblătit, la cosit; dar chiar şi cel care se apucă singur de asemenea munci va respecta un ritm — fără vreo atenţie specială — de îndată ce a căpătat oare-

care deprindere în munca respectivă. Mișcările repetate uniform istovesc cel mai puțin: acțiunea lor binefăcătoare pentru corp trebuie să se simtă ca o ușurare.

Faptul că sufletul se dovedește mai mult pasiv decît activ în materie de comparații și aprecieri — deoarece o succesiune de durate de timp, dacă pot spune astfel, se măsoară de la sine — apare și mai verosimil prin aceea că și unele animale pot fi obișnuite să respecte ritmul în mișcrile lor, ba chiar și unele păsări în privința cîntatului. Și asta pare să confirme presupunerea că nu putem percepe precis și sigur durate de timp decît în cuprinsul unei anumite sfere și că sîntem limitați, în această privință, tocmai la asemenea grade de iuțeală sau încetineală, care se află într-un raport apropiat cu ritmul perceptibil al mișcărilor din corp. La o succesiune foarte rapidă, lucrul acesta e mai puțin surprinzător. Impresiile se suprapun, astfel încît o mare cantitate de impresii este concentrată în prezentarea uneia singure, așa cum, de pildă, după numărul diferit de vibrații ale unei coarde într-un interval de timp dat, percepem numai un singur sunet mai înalt sau mai jos. Trebuie să ne gîndim doar la iuțeala cu care se propagă sunetul și lumina prin spații incomensurabile, pentru a fi convinși că tot ceea ce ne apare ca o singură clipă indivizibilă este de fapt o masă foarte complexă de intervale de timp. Dar cum se face că, în cazul unei succesiuni foarte lente — unde avem, de bună seamă, cu atît mai mult răgaz să distingem fiecare interval în parte — perceperea egalității sau inegalității lor se pierde deopotrivă, dacă nu se sprijină pe corelații cu structura noastră? Să punem un clopot să bată la fiecare minut: nimeni nu va putea distinge, nici cea mai exersată ureche, dacă intervalele de timp sînt mereu egale între ele, afară doar dacă le-ar măsura cu ajutorul unui mijloc auxiliar fizic și ar compara numărul diviziunilor diferitelor intervale între ele.

„Reprezentarea duratei de timp, spune Hemsterhuys, este probabil cea dintîi dintre toate reprezentările noastre și precede poate chiar nașterea; căci se pare că o da-

torăm exclusiv pulsațiilor succesive ale sîngelui în vecinătatea urechii."

În acest context ne-am putea întreba dacă nu cumva capacitatea de a măsura timpul aparține doar urechii, între toate organele noastre; dacă pulsațiile sîngelui în apropierea ei pot fi cu adevărat auzite, chiar în cazul celei mai desăvîrșite liniști exterioare; chiar de timpuriu încep să devină eficiente în noi reprezentările neînsoțite de conștiință; și atîtea altele. Vezi dar că o analiză temeinică a acelei aserțiuni ne-ar purta în labirinturile fiziologiei și psihologiei. Totuși mă bucur că merg pe același drum cu Hemsterhuys, măcar în măsura în care și el consideră predispoziția pentru ritm ca fiind fizică și admite că doar regularitatea anumitor mișcări din structura noastră le face apte să slujească drept instrument pentru măsurarea timpului.

De fapt, în felul acesta încă n-am elucidat cum i-a putut veni omului ideea de a aplica insolita reprezentare despre ritm la exprimarea prin gesturi și sunete; totuși, astfel am pregătit și soluția pe care să ți-o supun acum spre examinare.

Cu cît omul trăiește mai mult sub imperiul simțurilor, cu atît mai puternice sînt pasiunile lui. De fapt, dezvoltarea rațiunii și desăvîrșirea artelor sociale ne dezvăluie o lume întreagă de obiecte încă necunoscute pînă atunci; dar dezlănțuirea oarbă a pasiunilor trebuie să fie domolită prin faptul că se extinde sfera eficienței lor. La asta se mai adaugă și înmiita dependență de împrejurările care îi stau omului civilizat în calea satisfacerii lor. Ca adept al bunei-cuviințe, el a învățat încă de timpuriu să înăbușe izbucnirile lor și să mențină un echilibru în comportarea proprie. Simplitatea elementară, dimpotrivă, consideră decent orice este impus în natură. Necunoscînd încă incitările depravării artificiale, ea se lasă stăpînită de instincte naturale și li se supune nelimitat. Așa cum o boală se dezlănțuie cu atît mai violent într-un corp sănătos cu cît găsește în el un surplus de forță vitală, tot astfel se întîmplă și cu pa-

siunile: cele mai violente împrejurări, în care ele îl transpun pe omul educat artificial, par o simplă ameţeală moderată pe lîngă dezlănţuirea lor excesivă în sufletul sălbaticului liber şi viguros. Indiferent dacă pune stăpînire pe el bucuria sau întristarea, forţele vitale excitate şi-ar îndrepta forţa spre interior şi ar zdruncina toată alcătuirea lui, dacă nu le-ar face să răbufnească, în cel mai violent mod, prin cuvinte, exclamaţii şi gesturi. Sălbatecul ascultă de cerinţa unei necesităţi imperioase; prin fiece manifestare exterioară a pasiunii se simte eliberat de o parte din povara sa şi de aceea continuă, instinctiv, ore, ba chiar zile în şir, să chiuie şi să se vaite, pînă cînd revolta dinlăuntrul lui s-a potolit. În cazul unor emoţii dureroase nu sînt luate în considerare nici măcar rănile trupeşti dacă sufletul nu-şi poate procura alinare decît ignorîndu-le. În asta stă, indiscutabil, cauza acelor obiceiuri comune atîtor popoare de a-şi sfîşia cu unghile sau alte instrumente ascuţite pieptul şi obrajii atunci cînd bocesc morţii, chiar dacă obiceiul acesta a devenit mai tîrziu un simplu ritual sau o datorie.

De fapt, bucuria este afectul cel mai binefăcător pentru trup; numai că ameţeala ei fără sens poate ajunge pînă la o risipire epuizantă a bogăţiei de viaţă ce se revarsă necontenit. Chiar şi chiuitul şi săriturile dezlănţuite şi necontenite, aşa cum le practică fiul sălbatic al naturii, se transformă într-un fel de muncă. Totuşi, oricît de obosit s-ar simţi trupul, sufletul îl antrenează mai departe şi nu-i dă pace. Astfel, un instinct sau, dacă preferăm, o intuiţie vagă l-a condus pe om la modalitatea de a se dărui multă vreme şi neîntrerupt plăcerii ameţitoare, fără ca efortul să fie istovitor. Pe nesimţite, picioarele s-au deprins să salte într-un ritm, aşa cum îl indica pulsaţia rapidă a sîngelui, bătăile inimii care zvîcnea conform unei legi firesti a structurii umane; celelalte gesturi, ba chiar şi modulaţiile vocii au trebuit să se orienteze în funcţie de asta în desfăşurarea lor; şi, prin această coincidenţă necăutată, a intervenit ritmul în sălbaticul cîntec al chiuiturilor, care ini-

țial nu se alcătuia, poate, decît din puține exclamații, des repetate.

Dacă oamenii au simțit o dată efectul binefăcător al acelui frîu cu care natura dirijează pînă și sufletul cel mai impetuos, fără ca el să resimtă conștient vreo constrîngere, atunci nu e de mirare că și alte pasiuni au acceptat de bună voie să li se pună frîu. Dacă tristețea nu antrenează la mișcări atît de repezi ca bucuria, în schimb ea nu aduce cu sine nici substituiri ale efectelor sale zguduitoare. O tînguială ce durează zile în șir este mult mai istovitoare pentru trup decît chiuitul zile de-a rîndul; totuși, sufletul complet copleșit de pierderea suferită, nu se poate lipsi de această singură alinare; el s-a desfătat, cum spune Homer, cu bocetul care îl consumă. Încătușat, încetul cu încetul, de ritm, bocetul a trecut în melodie, nemaifiind chiar atît de dezolant; influența alinătoare și înviorătoare este transmisă sufletului de către simțuri.

Dacă unul dintre noi ar jeli prin cîntec moartea cuiva apropiat, am crede fie că nu-l afectează serios, fie că de fapt s-a și consolat și își reîmprospătează durerea doar în amintire. A aprecia aceeași acțiune la fel și în cazul unui popor necivilizat, senzorial, ar fi un lucru foarte riscant și probabil greșit. Femeile troiene luau desigur în serios bocetele intonate lîngă leșul lui Hector, întrucît ele, cuprinse de disperare, vedeau în fața propria lor pieire. Cu toate acestea, erau tocmiți cîntăreți pentru a le preceda cu vocea. Chiar dacă în vremurile descrise de Homer acest fapt făcea parte din obiceiurile solemne ale doliului, el indică totuși o origine naturală. Cînd Cook a părăsit Noua Zeelandă în cursul celei de a treia călătorii a sa, o melancolie de moarte a cuprins doi copii băștinași pe care îi luase cu el. Ei au plîns și s-au tînguit necontenit multe zile în șir, exprimîndu-și durerea mai ales printr-un cîntec în care, atît cît se putea înțelege, preamăreau patria lor pierdută pentru totdeauna. În privința aceasta nu ne putem gîndi la vreun obicei tradițional și, întrucît acel cîntec se referea la o situație cu totul neobișnuită, trebuie să

presupunem că tinerii sălbatici nu-l cîntau din memorie, ci îl improvizau în toiul tristeții lor nespus de adînci. Nu ar fi greu să mai adunăm și alte exemple asemănătoare.

Dacă presupunerea mea ți se va părea întrucîtva satisfăcătoare, vei putea aplica cu ușurință la celelalte pasiuni ceea ce ți-am spus despre bucurie și întristare. Sufletul, educat numai de natură și nedeprins cu nici un fel de cătușe, pretindea libertate în manifestările lui exterioare; pentru a nu fi răpus de violența necontenită a acestora, trupul a avut nevoie de o măsură, către care l-a condus, în mod evident, structura lui interioară. Un ritm ordonat al mișcărilor și al sunetelor a reunit aceste două lucruri și în aceasta a constat inițial binefăcătoarea lui forță magică. Astfel ar putea fi considerat ca lămurit un fapt care altcum ne apare cît se poate de straniu: anume cum dansul și cîntecul, care nouă, celor ce avem nevoie de atîtea, ni se înfățișează ca un exces inutil sau cel mult ca un lux social plăcut, pot conta, pentru sălbaticul limitat și simplu, printre primele necesități ale vieții.

Scrisoarea a patra

Odată cu descoperirea ritmului, intrăm în cu totul alt domeniu. Ceea ce a fost distins mai înainte cu denumirea de cîntec și dans, nu este ceva specific, exclusiv al omului; dacă el se deosebește în privința aceasta de alte făpturi vii, deosebirile nu sînt atît în privința felului, cît mai ales a gradului de intensitate; iar deosebirea își găsește temeiul doar în diferența dintre organizarea sa și aceea a altor vietăți. Capacitatea de mișcare individuală începe la granița unde regnul vegetal trece în cel animal. Toate mișcările ființei vii sînt însă de două feluri: fie pricinuite de o dorință sau de contrariul ei (nu găsim un cuvînt mai potrivit pentru situația în care este vorba doar de natura animalică: expresiile „repulsie, detestare“ conțin prea mult ome-

nesc), fie exprimînd durerea sau plăcerea. Ele pot fi deosebite cu destulă ușurință, chiar dacă le întîlnim în aceeași clipă, așa cum se întîmplă adesea. Primele au o anumită orientare către sau dinspre un obiect; ceva exterior are influență asupra lor chiar și după trezirea dorinței sau a contrariului ei. Ele pot fi comparate cu mișcările corpurilor neînsuflețite, mișcări care sînt acționate de forțele atracției și respingerii. Celelalte, dimpotrivă, se produc întru totul după legile interioare ale structurii corporale, atunci cînd există deja o anumită stare de durere sau satisfacție. Ele nu au un țel exterior, dar au în schimb un centru comun, de la care pornesc, și anume viața care acționează spre exterior. Prin cele dintîi se realizează satisfacerea necesităților și evitarea a ceea ce amenință sau pare să amenințe cu distrugerea; animalul îndeplinește prin aceasta activitățile necesare conservării existenței sale. În celelalte se dezvăluie stările lui, fără ca prin asta să se urmărească vreo modificare a lor. Dacă sînt dureroase, atunci manifestările produse de ele au totdeauna aspectul unor reacții smulse fără voie, așa cum și sînt în realitate, întrucît nici un animal nu se resemnează să sufere, afară doar de situațiile cînd nu poate scăpa defel de zguduirea interioară sau de forța exterioară. Mișcările care se nasc din sentimentele bunăstării și dintr-un exces de forță vitală sînt de fapt în aceeași măsură un simplu joc al organelor și depind de stimulările fizice, care acționează irezistibil asupra mușchilor. Dar ele ne încîntă cu o înșelătoare aparență de libertate; nu există însă nimic în lumea animală care să se asemene într-atît cu modul în care omul gustă plăcerea existenței. Cîinele își întîmpină stăpînul, pe care îl revede după oarecare absență, cu mii de salturi pline de vioiciune; mînzul gonește nechezînd bucuros pe pajiște; pînă și vita apatică, atunci cînd adulmecă din nou aerul primăverii după o lungă ședere în grajdurile de iarnă, se trezește la viață cu neîndemînatice mișcări dezlănțuite, cu mugete bucuroase. Cîtă vreme și în unele și în celelalte mai domnește încă neregularitatea de început, cu în-

treaga ei impetuozitate, ce anume din săriturile de bucurie şi chiuiturile sălbaticului poate oare să exprime o viaţă superioară celei pe care el o împarte cu acele făpturi ? Există chiar animale, a căror structură se diferenţiază şi mai mult de a noastră, dar cărora natura le-a dat o mobilitate neobosită şi plină de îndemînare, pentru că ele nu trebuie să rămînă legate de pămînt ca noi, ci sînt destinate unui element mai uşor ; această mobilitate, care nouă ne este refuzată, pare să slujească mult mai rar pentru necesităţile lor uşor de satisfăcut, în schimb le acordă de fapt o delectare mai rafinată. Despre musculiţe spunem că dansează atunci cînd se joacă în soarele amurgului, iar zborul liber al fluturelui a fost deseori invidiat şi ales ca simbol al unei existenţe elevate.

Tot astfel stau lucrurile şi cu folosirea glasului. Cele mai multe sunete animalice aparţin, de bună seamă, mişcărilor din a doua categorie, care exprimă o stare, nu celor prin care urmează să se obţină sau să se evite ceva. De fapt, unele animale par să-şi dea a înţelege prin glas tot felul de lucruri, par să se cheme unele pe altele, ba chiar să poarte discuţii întregi. Şi fără a pretinde chiar, ca acel înţelept oriental, că ştim să tălmăcim limbajul păsărilor, putem încerca să explicăm asemenea sunete şi răspunsurile lor, excluzînd orice intenţionalitate, doar prin simplul impuls al unei necesităţi fizice şi prin stimuli asemănători, treziţi de auzirea glasului unui animal înrudit. Oricare ar fi situaţia, dacă considerăm modulaţiile glasului nu ca mijloc de a indica obiecte, ci doar ca o expresie a unor stări lăuntrice, la care glasul poate fi raportat de fapt cu prilejul cîntatului, atunci mai lipseşte încă destul de mult pînă cînd omul să se poată lăuda în această privinţă cu o superioritate înnăscută ; căci el obţine mai curînd doar prin educaţia, pe care nu şi-o poate da decît el singur, şi prin exerciţiul continuu de-a lungul multor generaţii supleţea, volumul vocilor cantabile şi auzul fin pentru armonia tranziţiilor care sînt proprii unor specii de păsări fără o educaţie specială. Dar omul poate să le

întreacă oricînd în privința frumuseții artistice a cîntecului ; mobilitatea delicată a structurii, prin care păsările dau glas tuturor sentimentelor plăcerii și dorinței, astfel încît viața lor cea mai intimă pare să fiinţeze în gîtlej, el trebuie însă s-o îndrăgească și s-o admire la aceste mici muze ale regnului animal și poate cel mult doar s-o împartă cu ele.

Așadar, în ce privește mișcările membrelor și glasului, ritmul este prima caracteristică distinctivă a naturii omului, prin care el își exprimă sentimentele adevărate (de imitație încă nu poate fi vorba aici). Din faptul că și unele animale pot fi învățate să deprindă ritmul, rezultă, după cum am văzut, că însușirea de a executa mișcări în durate de timp măsurate depinde chiar și la om, numai de structură. Dar nici un animal nu limitează astfel, de la sine, fără o dirijare omenească, libertatea îndeletnicirilor sale indiferente, necum a celor pasionale. De aici rezultă, incontestabil, că animalul nu este împins la asta de nici o necesitate. Întrucît, dintre toate făpturile înzestrate cu simțuri similare, doar omul, singur, simte necesitatea care l-a condus, în general, la inventarea ritmului, acesta nu poate fi doar de natură fizică, ci trebuie să derive din structura spirituală specifică. Dacă asemenea discuții atît de seci nu te obosesc, scumpă prietenă, atunci hai să ne întoarcem cîțiva pași îndărăt, pe drumul parcurs, pentru a dezvolta mai limpede acest lucru.

În scrisoarea mea anterioară ți-am înfățișat violența covîrșitoare a pasiunii la firile brute și puternicul imbold de a o revărsa în cele mai sălbatice manifestări, îmbold care nu cedează nici măcar în fața sentimentului istovirii totale. Oricît de greu ne-ar veni să recunoaștem, în asemenea excese, demnitatea rațiunii, nu se poate tăgădui, totuși, faptul că omul devine capabil să le înfăptuiască numai prin ceea ce îl ridică deasupra animalelor. Pasiunile animalice le trezesc doar stimulentele fizice ; de aceea, ele sînt anulate din nou, fără greș, prin impulsuri similare cu caracter opus, de îndată ce acestea din urmă devin cele mai puternice. Nu-

mai asemenea pasiuni, care au drept scop o necesitate adevărată, pot ajunge la o violență măcinătoare pentru animalul însuși, atunci cînd satisfacerea lor este amînată. Alte pasiuni — diferite ca atunci cînd, de pildă, exciți un animal prin agasare pînă se înfurie — încetează curînd, de la sine, satisfăcute sau nesatisfăcute, atunci cînd îndepărtăm obiectul din sfera simțurilor. În schimb omul, cu existența lui, nu este limitat la impresiile momentului. El are capacitatea de a păstra și trezi autonom reprezentările. Așa cum întreaga dezvoltare a forței de cunoaștere umane se bazează pe asta, tot așa nu se poate imagina nici o înclinație spre morală fără o asemenea capacitate. Fără comparație, rațiunea n-ar putea să aleagă. Dar, cu mult înainte ca omul să învețe să facă uz moral de reprezentările sale și să se impună prin contraponderea lor împotriva tuturor stimulilor senzoriali, reprezentările acționează senzorial, și întreaga lor forță trece de partea pasiunilor, amplificîndu-le. Acestea stăpînesc neîngrădit corpul omenesc pînă cînd rațiunea le aduce sub dominația sa, în timp ce, la animal, ele slujesc numai necesităților sau siguranței lui ; din care cauză orice îmblînzire a lor, oricît de folositoare ar putea să-i pară omului prin prisma intențiilor sale față de animale, trebuie privită ca o adevărată degenerare. În privința faptului cît de timpuriu capătă reprezentările pasionale preponderență asupra senzațiilor fizice din om, se pot face cele mai surprinzătoare observații la copiii mici de tot. De cîte ori nu-și manifestă ei nemulțumirea pricinuită de luarea unei jucării — care nu satisface de fapt vreo necesitate propriu-zisă, ci numai instinctul de a-și ocupa timpul cu ceva — atît de sonor și insistent încît efortul trebuie să le devină foarte dureros, și totuși nu renunță la el ! Proasta creștere a copilului și dezlănțuirea sălbăticiei izvorăsc din aceeași sursă ; toată diferența o reprezintă organele nedezvoltate sau dezvoltate, lipsa sau excesul de forțe.

Întrucît datorită alcătuirii ființei sale, omul este expus unui exces dăunător de pasiuni, și la prima trezire

a libertății sale cade inevitabil în acest exces, îi este dat tot prin aceasta să le modereze și să facă ordine înlăuntrul său. Dar furtunile năvalnice ale sufletului, prin care această cerință devine cu atît mai imperioasă și mai urgentă, îl împiedică pe needucatul fiu al naturii să le recunoască, ba chiar și numai să le perceapă. Libertatea nestrunită este bunul său suprem ; în ea gustă intens sentimentul plenar al forței sale ; atunci cum să nu respingă orice îndrăznește să i-o îngrădească cît de cît ? Omul ar fi putut persevera, așadar, necontenit de-a lungul tuturor timpurilor în starea de sălbăticie, ba chiar ar fi trebuit să persevereze, dacă între simțurile sale și rațiunea sa n-ar fi ajuns să mijlocească natura însăși, prin intermediul anumitor forțe binefăcătoare pe care le-a ascuns în el și în jurul lui. El nu-și dă seama de mîna care îl conduce, și abia cînd privește îndărăt, de pe o treaptă superioară de civilizație, este uimit că recunoaște, în visele sale timpurii, modele ale adevărurilor sale celor mai scumpe, iar în ceea ce adesea era doar jocul lui, simple exerciții premergătoare datoriei serioase. Cîntecul și jocul, cele mai dragi îndeletniciri ale speței umane din vremea copilăriei sale, oferă un exemplu în această privință. Expresia pasiunilor a fost înfrînată cu mult mai devreme decît pasiunile înseși. Înfrînarea pasiunilor ar fi pretins o intenție, pe care făptura senzorială ar fi fost încă absolut incapabilă să o nutrească ; înfrînarea expresiei lor s-a înfăptuit prin necesitate, fără o voință intențională. Respectarea, la început involuntară și instinctivă, a duratei de timp în mișcările și sunetele expresive a restabilit echilibrul dintre suflet și trup, care fusese anulat prin predominarea emoțiilor sălbatice și a instinctului — deopotrivă de puternic — de a le manifesta. Dacă omul cunoscuse cîndva acest efect binefăcător, atunci era firesc să se întoarcă, cu orice nou prilej, la ceea ce i-l procurase și să facă din el o deprindere. Libertatea ordonată, pe care încă o cunoștea în aspectul ei interior, trebuia să-i placă totuși în manifestările ei exterioare : intuia în asta, de departe, destinul său superior. În timp ce se

lăsa stînjenit în voia pasiunii sale, un ritm măsurat îl măgulea cu un fel de dominație asupra acesteia. De fapt, omul se prezintă în întreaga lui activitate exterioară în chip adecvat structurii și situației interiorului său; numai că această comunitate intimă dintre sentiment și expresie nu se reduce doar la o simplă dependență unilaterală. Expresia — oricine își poate confirma acest lucru prin propria experiență — acționează îndărăt spre interior și modifică însuși sentimentul, dacă o cauză străină i-a dat un grad diferit de intensitate sau o orientare diferită. De asemenea manieră au trebuit să fie moderate și pasiunile, în măsura în care izbucnirile lor intense au fost transformate, prin introducerea unei măsuri ordonatoare, în cîntec și dans.

Asupra faptului că ritmul a avut această acțiune chiar din cele mai vechi timpuri, îndată după apariția sa, nu există, bineînțeles, nici un fel de informații istorice și nici nu pot să existe. Oricîtă vechime ar pretinde că au multe legende ale popoarelor, ele sînt totuși, cu siguranță, de origine mult mai tîrzie, și doar spiritul miraculosului, care domnește în ele, le situează în acea depărtare estompată. Poezia a devenit apoi singurul mijloc prin care fiecare generație transmitea celeilalte principalele impresii ale vieții sale, ca pe cea mai prețioasă moștenire. În prima ei formă, în care nu era nimic altceva decît izbucnire nemijlocită a unei anumite pasiuni prezente, poezia nu trăia mai mult decît ceea ce îi oferea viață. Dar chiar dacă admitem că transmiterea ar fi și fost posibilă, cum putea oare fi în stare omul, abia trezit la conștiință, să revină în el însuși, revenire care era necesară pentru a-și da seama de un astfel de efect treptat, niciodată separat de acela al altor sentimente, asupra interiorului său? Oare cît de mult i-a trebuit pînă să ajungă doar în situația de a-și spune că are un suflet! Vedem, dealtfel, și din unele monumente ale anumitor limbi vechi sau mai puțin civilizate, că acele popoare care întreprinseseră multe alte cercetări, încă mai depuneau mari eforturi pentru a-și face o idee nu tocmai confuză despre puterea voinței și a

lăsa stînjenit în voia pasiunii sale, un ritm măsurat îl măgulea cu un fel de dominație asupra acesteia. De fapt, omul se prezintă în întreaga lui activitate exterioară în chip adecvat structurii și situației interiorului său; numai că această comunitate intimă dintre sentiment și expresie nu se reduce doar la o simplă dependență unilaterală. Expresia — oricine își poate confirma acest lucru prin propria experiență — acționează îndărăt spre interior și modifică însuși sentimentul, dacă o cauză străină i-a dat un grad diferit de intensitate sau o orientare diferită. De asemenea manieră au trebuit să fie moderate și pasiunile, în măsura în care izbucnirile lor intense au fost transformate, prin introducerea unei măsuri ordonatoare, în cîntec și dans.

Asupra faptului că ritmul a avut această acțiune chiar din cele mai vechi timpuri, îndată după apariția sa, nu există, bineînțeles, nici un fel de informații istorice și nici nu pot să existe. Oricîtă vechime ar pretinde că au multe legende ale popoarelor, ele sînt totuși, cu siguranță, de origine mult mai tîrzie, și doar spiritul miraculosului, care domnește în ele, le situează în acea depărtare estompată. Poezia a devenit apoi singurul mijloc prin care fiecare generație transmitea celeilalte principalele impresii ale vieții sale, ca pe cea mai prețioasă moștenire. În prima ei formă, în care nu era nimic altceva decît izbucnire nemijlocită a unei anumite pasiuni prezente, poezia nu trăia mai mult decît ceea ce îi oferea viață. Dar chiar dacă admitem că transmiterea ar fi și fost posibilă, cum putea oare fi în stare omul, abia trezit la conștiință, să revină în el însuși, revenire care era necesară pentru a-și da seama de un astfel de efect treptat, niciodată separat de acela al altor sentimente, asupra interiorului său? Oare cît de mult i-a trebuit pînă să ajungă doar în situația de a-și spune că are un suflet! Vedem, dealtfel, și din unele monumente ale anumitor limbi vechi sau mai puțin civilizate, că acele popoare care întreprinseseră multe alte cercetări, încă mai depuneau mari eforturi pentru a-și face o idee nu tocmai confuză despre puterea voinței și a

gîndirii, inerentă omului, ca despre un instrument fizic. De bună seamă avem însă, cu cîteva mituri — care ar trebui să explice metaforic primele progrese ale speței umane — cel mai valabil document pe care l-am putea pretinde într-o asemenea problemă. Începuturile vieții civilizate sînt puse în legătură cu inventarea muzicii; se spune că ctitorii ambelor, slăviți ca zei sau eroi — Osiris și Isis la egipteni, la greci, mai ales Orfeu — s-ar fi slujit de forța cîntecului pentru a îmblînzi firile brute. Firește că în privința aceasta se mai poate da și o altă interpretare, nu tocmai de disprețuit, anume că o asemenea minune nu se atribuie atît de mult ritmului cîntecelor, cît mai ales simțămintelor ce se degajau din ele, învățăturilor pe care le ofereau. Dar mai apoi întinerim aceste legende în oarecare măsură și considerăm acele nume, în care o credință religioasă a împletit mai tîrziu atîtea generalități, drept persoane reale, ale căror binefaceri au transmis posterității amintirea lor. Căci, pentru ca anumiți oameni să se fi putut distinge dintre confrații lor printr-un sentiment mai uman și printr-o cunoaștere mai înaltă, trebuia ca întregul neam să nu se mai afle pe treapta cea mai de jos. Cîntecul trebuie să fi devenit deja un obiect de plăcere, dacă cu ajutorul lui urmează să se asigure accesul unor simțăminte blînde, unor sentințe înțelepte. Cele mai vechi dintre invenții, neamul omenesc nu le datorează nimănui în mod cu totul special. Ele aparțin propriei sale naturi și, curînd apoi, cerului și pămîntului, în măsura în care acestea au contribuit la dezvoltarea lor prin influențe favorabile. Bineînțeles că Orfeu, în cea mai veche ipostază nu a fost nicăieri de față în persoană. El sălășluia pretutindeni ascuns în omul animalic, iar cînd a ieșit la iveală pentru prima dată cu aspect divin și a înlănțuit și a îmblînzit prin ritm melodic sălbatica dezlănțuire a pasiunii, nici o ureche și nici o inimă nu a putut rezista forței vrajei sale.

Instinctul de a asimila în propria sa existență alte existențe și de a trăi din nou în ele, multiplu, — instinct care de fapt nu este însăși aptitudinea pentru

vorbire, dar care totuși a creat-o — alcătuiește baza umană propriu-zisă a sociabilității, oricîte alte împrejurări sau necesități ar putea să îndemne sau să împingă la asta. De aceea, încă din cele mai vechi timpuri ale existenței sociale (și cînd a trăit oare omul întru totul izolat ?), a trebuit să survină adeseori situația cînd aceleași sentimente au impresionat concomitent mai multe suflete, fie pentru că unul le comunicase celorlalți indivizi printr-o expresie vizibilă și auzibilă, fie pentru că ceea ce le provoca îi privea pe toți în comun. Existența laolaltă a unui număr de oameni, dintre care fiecare se lasă în voia pasiunilor și a bunului său plac, trebuie să devină inevitabil tumultuoasă, chiar și atunci cînd toți tind în aceeași direcție. Ne-a fost dat să vedem adeseori, la popoare civilizate, că în asemenea cazuri adevărul îi înfurie pe unii oameni, iar patriotismul făptuiește cruzimi. Se naște un haos de forțe în care chiar și forțele similare încetează să se mai cunoască și se îndreaptă unele împotriva celorlalte cu dușmănie oarbă. Dacă o adunare vrea să aibă o comportare demnă de ea însăși, adică nu ca o masă îngrămădită brut laolaltă, ci ca un întreg însuflețit de o voință, atunci fiecare individ trebuie să se lipsească pînă la un anumit punct de libertatea lui, pentru a fi reprezentat în schimb de către toți ceilalți. Voința generală are nevoie de un glas care s-o proclame cu toată puritatea și claritatea ; atunci cînd armonia unei mulțimi adunate nu apare în mijlocul ei printr-o prezență sensibilă, parcă nici n-ar exista. Dacă s-ar găsi un mijloc prin care mulți oameni să se poată uni în expresia acelorași simțăminte, fără a se stînjeni și domina reciproc, și prin care să poată fi totuși evitate orice neînțelegeri, oricît de multiplu și puternic ar fi ecoul suflului sonor al vieții, atunci ar trebui să se sădească mai adînc în suflete pornirea comună, confirmată prin participarea expresă a tuturor ; ea n-ar putea da greș, căci victoria instinctului social asupra celui egoist ar îmblînzi cu mult furtunile ei. Pasiunile fiecărui membru al societății nu s-ar mai asemăna atunci cu apele ce curg năvalnic și

care, la cea mai mică umflare, trebuie să pricinuiască o inundație, ci ar fi adunate ca pîraiele într-un fluviu și ar curge astfel mai departe, necontenit, și cu atît mai liniștit cu cît albia lui ar fi mai adîncă și mai largă. Un asemenea mijloc sînt însă cîntecul și dansul, de îndată ce amîndouă sînt reglementate prin ritm, căci acest lucru este o cerință esențială, dacă nu vrem să ne dezlănțuim într-o învălmășeală bacantică. Acest fapt l-am putea considera ca pe un al doilea mod în care ritmul, privit ca simplă lege a mișcării, a devenit pentru omul sălbatic un Orfeu binefăcător, divin. El a fost cel care a deprins gesturile și sunetele — în care de obicei domnea bunul plac neîngrădit și îndărătnic — să conviețuiască pașnic și care le-a transformat în legături ale existenței sociale și, totodată, în cel mai frumos simbol al acesteia. Nu e de mirare, deci, că dansul și cîntecul au fost dintotdeauna și sînt încă sufletul tuturor reuniunilor la popoarele mai puțin civilizate. Astfel, o gloată pestriță este divizată și orînduită în coruri.

Faptul că aceste arte umane naturale au devenit o problemă a societății a putut și a trebuit să aibă, în parte, cea mai categorică influență asupra dezvoltării ulterioare a acesteia. Mai întîi a îngrădit în mod sigur libertatea lor inițială și a adăugat legile exterioare ale convenției și tradiției la aspectele în care oamenii concordau fără intenție, adesea fără să fie conștienți de asta. Pentru a evita confuzii, era necesară o anumită rînduială, mai ales la dans ; și întrucît aceasta nu exista în esența sentimentului care însuflețea totul, și-a făcut loc cu acest prilej rațiunea pentru a alege și pentru a înlocui treptat indiferentul în sine cu ceea ce plăcea. Dorința orientată spre ceea ce place este atît de adînc și esențial fundamentată în om, încît începe să se manifeste aproape în același timp cu folosirea produselor naturii într-un scop oarecare. Nu este de ajuns ca unealta să-și îndeplinească scopul ; omului îi face plăcere să se recunoască drept creator prin ceva mai elevat. Arcul sălbaticului nu trebuie doar să nimerească la depărtare ; lemnul sau cornul din care este făcut tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să fie totodată și grațios sculptat și lustruit. În curînd, chiar și fața exterioară a propriului său corp devine pentru el obiect al acestui instinct artistic: podoaba a fost pretutindeni o necesitate timpurie, cu excepția doar a regiunilor geografice foarte aspre, iar îmbrăcămintea care-l acoperea n-a fost decît un progres ulterior către îmbelșugare. Oricît ne-ar părea de aventuroase, iraționale, ba chiar dezgustătoare podoabele sălbaticilor (așa ne insultăm reciproc între națiuni, spune un onest cercetător, fără ca cineva să fi fost vreodată atît de îndrăzneț sau de drept încît să precizeze ce e un om și ce e un sălbatic), factura specifică a naturii noastre, care le dă podoabelor destinația, poate să fie denaturată în ele, dar nu poate fi niciodată ștearsă cu totul. În plăcerea procurată de podoabele presupuse frumoase și în capacitatea fanteziei de a le inventa sînt cuprinse, ca într-un germene, cele mai nobile arte ce s-au dezvoltat vreodată pînă la maturitate la popoarele ingenioase. Să nu ne închipuim cumva că este necesară o treaptă apreciabilă de dezvoltare pentru ca aceste predispoziții să devină eficiente, numai pentru simplul fapt că în civilizata Europă nu întîlnim adeseori nici o urmă de asemenea podoabe la păturile mai modeste. Dacă, printr-o situație apăsătoare, jocul liber al forțelor și, odată cu el, influența binefăcătoare a naturii sînt frînate, fără ca avantajele rafinamentului să poată sluji drept înlocuitoare ale lor, atunci omul este aruncat îndărăt în stadiul barbariei, față de care sălbăticia viguroasă, liberă este, desigur, de preferat.

Dar să revin de la această mică digresiune. Prima mijire a impulsului către frumusețe, care mocnise pînă atunci, deschide iarăși o perspectivă largă, cu totul nouă, de dezvoltări ulterioare ale celor trei arte ritmice. Sufletului a început să-i placă să-și exprime sentimentele, cel puțin cele care nu sînt chiar dureroase; și din această cauză le-a repetat cu plăcere chiar atunci cînd necesitatea, care-l silise inițial la această exprimare, se și temperase. Abia acum dansul și cîntecul au fost prac-

Scanned with OKEN Scanner

ticate ca delectare. Omul a trebuit să ajungă în cele din urmă pînă acolo încît să se transpună, cu ajutorul fanteziei, dintr-o stare calmă în emoții vii. Astfel s-a născut poezia propriu-zisă ; astfel a ieșit la iveală imitația ; căci tot ce precedase, fusese adevăr pur, neamestecat.

Cred că ai observat, scumpă prietenă, că în cursul considerațiilor de mai sus am acceptat, fără dovadă, două premise și le-am pus tacit la temelie, pentru că mi se păreau de la sine convingătoare. În primul rînd : afirmația că poezia ar fi fost inițial de genul pe care, în limbajul artistic, îl numim liric. În al doilea rînd : premisa că ea ar fi fost cîntată totdeauna pe nepregătite, sub inspirația momentului, adică — pentru a folosi o expresie care nouă, germanilor, ne este la fel de străină ca și faptul în sine — „improvizată". În ceea ce privește prima premisă, vreau doar să amintesc aici, în cîteva cuvinte, că pentru ființa sensibilă propria ei stare este faptul cel mai imediat, că spiritul percepe lucrurile mai întîi numai în corelațiile lor cu această stare și că trebuie să se fi dezvoltat pînă la o cugetare foarte clară pentru a putea genera — dacă pot spune astfel — întru totul din sine felul de a privi lucrurile. Îți voi povesti altădată, datorită căror cauze și pe ce cale s-au desprins mai apoi celelalte genuri, care se aflau învăluite în cel liric. Pregătirea nu se poate imagina fără intenție : și cum ar fi putut exista o intenție la cele mai vechi cîntece — copii ai pasiunii și necesității ? Naturalul precede întotdeauna artificialul. În vremea în care toți oamenii făceau încă poezie, poeții nu erau preocupați, ca astăzi, de eternitatea operelor lor : cîntecul, care ne năștea pe buzele lor, murea în aceeași clipă. Cu greu le-ar fi venit ideea de a-l exprima în memorie, așa cum nici noi nu ne gîndim să reținem toate cuvintele debitate în cursul unei discuții aprinse. Cîntatul în comun a dat, poate, primul impuls în această direcție. Dacă corul urma să repete ceea ce unul cîntase mai înainte, trebuia să memoreze, măcar pentru cîtva timp, cuvin-

Scanned with OKEN Scanner

tele şi melodia; memoria a fost atrasă în joc, oricît de modest va fi fost rolul ce i-a revenit iniţial. Dar acest lucru mai poate fi derivat şi dintr-o altă cauză. Limba era extrem de săracă în cuvinte şi expresii, sfera reprezentărilor atît de restrînsă, încît nu se putea evita revenirea frecventă la aceleaşi cuvinte şi expresii. Cîteva exclamaţii, puţine la număr, însemnau deja un cîntec; ele satisfăceau inima simplă şi totodată epuizau întreaga bogăţie a spiritului copilăros. Cîntate adesea, ele rămîneau, firesţe, fixate în memorie împreună cu rînduielile lor şi îşi făceau apariţia de la sine într-o altă împrejurare similară.

Pentru a-ţi răsplăti răbdarea, scumpă Amalia, dacă ai citit această scrisoare pînă la capăt, fără să fi sărit nimic, adaug aici ceva pe seama căruia vei putea să zîmbeşti măcar o clipă; cîteva mostre de poezie pe care le-a adus cu el, din Oceanul Pacific, un corăbier care a înconjurat pămîntul. Cîntecul următor l-au improvizat cîţiva neo-zeelandezi, atunci cînd au aflat de moartea unui tahitian, prieten al lor:

Aeghib, matte, ah weh, Tupaia!

Dus, mort! O, vai! Tupaia!

A doua mostră este mai veselă. Cu ea salută tahitienele pe zeiţa lor O-Hinna, care locuieşte, după credinţa lor, în petele din lună:

Te-Uwa no te malama,
Te-Uwa te hinarro.

Norişorul din lună,
Norişorul îl iubesc.

Lunii i s-au spus dintotdeauna, în toate ţările, multe lucruri drăguţe. Rămîi cu bine!

Privire generală asupra situației actuale a literaturii germane

Ora întîi: Se aduc multe laude (chiar dacă nu lipsesc, intercalate printre ele, și unele deplîngeri ale inovațiilor nepermise și ale depravării crescînde a tineretului nestrunit) frumoasei înfloriri, binecuvîntatei dezvoltări și rodnicei abundențe a literaturii noastre. Străinii, față de care ne găseam, nu de mult, în situația cu totul pasivă de a-i admira, traduce, imita și adora, încep acum să vorbească despre noi cu considerație, să învețe limba noastră, să traducă din ea sau, chiar cînd nu fac nici una nici alta, acceptă totuși, pe încredere, ideea că s-ar afla în ea tezaure bogate. Cu atît mai surprinzător va părea, poate, faptul de-a mă simți nevoit să-mi mărturisesc părerea că încă nici nu avem o literatură, ci sîntem cel mult pe punctul de a dobîndi una, și că abia se urzesc primele ei fire. Se înțelege că aici nu este vorba de lucrări savante și științifice, ci de literatură în sensul mai restrîns al cuvîntului [1]. Dacă prin acest cuvînt înțelegem un haos nedigerat, un conglomerat brut de cărți pe care nu le însuflețește nici un spirit comun și între care nu se poate observa nici măcar coeziunea unei orientări naționale unilaterale, conglomerat unde urmele sau indiciile izolate ale unei situații mai bune se pierd aproape neobservate în imensa învălmășeală a găunoaselor și greșit înțeleselor tendințe către absurditate și complicație, către o sărăcie spirituală prost îmbrăcată și o manie a originalității grotesc și arogantă, neavînd nimic comun cu faptul că, în fond, culmea desăvîrșirii ar fi într-adevăr atinsă de către o anumită configurare a literaturii determinată de naționalitate și epocă, printr-un însemnat număr de creații în diferitele

[1] În legătură cu aceasta, Jakob Minor atrage atenția asupra unor diatribe similare în *Jurnalul poetic* al lui Tieck, în *Europa* de Novalis și în *Scrieri de tinerețe* ale lui Fr. Schlegel *(n. ed.)*.

genuri ; — atunci înseamnă că avem, firește, o literatură, întrucît s-a remarcat pe drept cuvînt, că germanii sînt una dintre principalele forțe scriitoricești ale Europei. Dar dacă literatură înseamnă un stoc de opere care se întregesc reciproc într-un fel de sistem, în care o națiune își găsește conturate cele mai strălucite concepții ale lumii și vieții ei, ce s-au verificat într-un mod satisfăcător pentru fiecare tendință a fanteziei proprii, pentru fiecare necesitate spirituală, astfel încît, după generații și secole, națiunea să revină la ele cu o dragoste mereu înnoită — atunci e limpede că noi nu avem o literatură. Să observăm mai întîi ce prăpastie separă, la noi, scriitorii celebri și veneraţi de cei îndrăgiți. Meritele celor dintîi le lăsăm de-oparte, operele lor le punem în biblioteci, dar le citim prea puțin, fără a mai vorbi de faptul că nu le alegem niciodată ca să ne însoțească permanent și să ne fie prieteni de încredere. Poezia noastră mai nouă este în vîrstă de aproape șaizeci de ani (fără a aminti de poezia mai veche, am avut de fapt în secolul al XVII-lea cîțiva poeți autentici, numai că ei sînt separați de cei îndrăgiți printr-un interregn al lipsei de gust și al nulității și, ca atare, au devenit relativ străini și de neînțeles nu prin natura limbii, ci prin obișnuința ce s-a instaurat), întrucît primii poeți amintiți sînt Haller și Hagedorn, a căror epocă se situează în jurul lui 1740 ; și cine-i mai cunoaște astăzi pe Haller și Hagedorn ? Ba chiar, pentru a trece numaidecît mai departe de cei mai renumiți, nu găsim prea des diletanți care să fi citit întreaga operă a lui Wieland, și este o adevărată raritate să aflăm pe cineva care să fi citit *Mesiada* lui Klopstock pînă la capăt. Cei mai mulți dintre scriitorii consacrați drept clasici, care ar trebui să alcătuiască epoca noastră de aur, merită dealtfel întru totul acest destin de a fi scoși definitiv din circulație : ei sînt în parte imitatori propriu-ziși, în parte de o asemenea meschinărie și lipsă de valoare încît n-au putut să ajungă la gloria lor decît datorită extremei astenii și impotențe spirituale de pînă atunci ; sau, chiar dacă au pornit la drum cu mai multă forță, aceasta s-a fărămițat

deoarece în cursul carierei lor ei au fost greșit îndrumați de modele și maxime false. Scriitorii îndrăgiți, dimpotrivă, sînt creaturi ale modei : dovadă că pînă și cei care își pierd vremea cu ei nu știu să găsească nimic durabil în opera lor ; ei sînt necontenit înlăturați de alții, iar apoi pur și simplu, uitați. Se usucă asemenea ierbii de pe ogor, iar meleagurile lor natale nici nu-i mai recunosc.

Vreau să fac o afirmație și mai îndrăzneață, dar îndestul pregătită de cele spuse pînă aici : clasele superioare și culte ale națiunii noastre n-au nici o literatură, dar poporul, omul de rînd, are una. Aceasta se alcătuiește din cărțuliile nearătoase care vădesc, chiar prin mențiunea din titlu „tipărit în anul acesta", convingerea naivă că nu se vor învechi niciodată și, într-adevăr, nici nu se învechesc. Uneori, poporul este ispitit de farmecul noutății, dar în linii generale rămîne, cu perseverență, credincios înclinațiilor sale, continuă să cumpere aceleași cărți citite de veacuri, oricît s-ar strădui luminiștii să i le smulgă din mîini și să-i strecoare în loc deplorabilele lor scrieri ; și prin asta dovedește că are fantezie și suflet. Căci în unele dintre aceste poeme și istorii străvechi, în parte franțuzești, dar și de origine germană se manifestă uriașul spirit al unei epoci eroice îndepărtate, iar în altele o minte clară a tălmăcit împrejurările vieții într-un mod vesel, toate avînd o indiscutabilă și nepieritoare temelie poetică ; la unele chiar și prezentarea este admirabilă, iar dacă la altele ea pare complet amorfă, vina este probabil a unei întîmplătoare degradări datorite vechimii lor. Nu e nevoie decît să fie reluate și împrospătate de un poet adevărat, pentru a apărea îndată în toată splendoarea lor.

Ora a doua : Dacă privim vastul schelet exterior al așa-numitei noastre literaturi, mărețele preparative cît și modestele, nesatisfăcătoarele roade pentru spirit, nu se poate să nu ne cuprindă o adevărată greață și descurajare. De două ori pe an, mareea tîrgului librarilor (fără a mai pune la socoteală micile valuri lunare, de care sînt inundate ziarele) aruncă la țărm, din marele ocean

Scanned with OKEN Scanner

al platitudinii şi al lipsei de gust scriitoricesc, noile creaţii, în baloturi mari. Acestea sînt înghiţite apoi de marea gloată a lumii cititorilor, cu o lăcomie bolnăvicioasă, fără ca ele să-i ofere nici cea mai mică hrană ; date uitării curînd după aceea, ele intră în gunoiul bibliotecilor, iar cu tîrgul următor reîncepe acelaşi circuit. Toată lumea laudă gustul pentru lectură atît de răspîndit astăzi, dar ferească cerul ! ce lectură mai este şi asta ! Se condamnă singură prin însuşi faptul că întinde mîna necontenit după tot ce e nou, dar care în fond nu este cu adevărat nou. Căci acela pe care nu-l interesează doar vîrtejul ameţitor al distracţiei, ci simte în el o viaţă înţeleaptă şi cu adevărat vie, va căuta, atunci cînd citeşte pentru a-şi înveseli spiritul, cărţi de felul celor care rezistă o viaţă de om, pe care înveţi să le îndrăgeşti tot mai mult cu cît le cunoşti mai bine şi pe care nu încetezi niciodată să le citeşti. Şi care sînt acele obiecte către care se îndreaptă cele mai selecte preferinţe ? Romanele, apoi piesele de teatru, ediţiile de buzunar, jurnalele şi, pentru cititorii ceva mai instruiţi, gazetele literare. Primele două se referă, firesc, la cele mai importante genuri ale poeziei romantice, dar aceasta lipseşte cu desăvîrşire din ele. Doar pasivitatea cea mai dezagreabilă poate duce la o asemenea preferinţă, care nu e în stare nici să gîndească, nici să acţioneze ; ba chiar, aceşti oameni n-au nici măcar nevoie să fie în stare să viseze cu adevărat, pentru că altfel şi-ar putea imgina ceva mult mai bun decît găsesc în *romanele* lor. Viaţa lor proprie este insignifiantă şi pustie ; pe aceasta vor să o vadă înfăţişată aşa cum este, pentru că le place totuşi mai mult scrisă negru pe alb. Sau lucrurile trebuie să se petreacă în ea puţin mai bine şi mai comod decît în realitate, pentru a le măslui înclinaţia către lenevie ; cu aviditatea cu care se adulmecă firele unui fapt divers din ziare, ei urmăresc o intrigă amoroasă lipsită de conţinut, ţesută de-a lungul mai multor volume, şi vor să fie legănaţi fără trudă numai în leagănul întîmplărilor repetate la nesfîrşit. Pentru a scrie un singur roman excepţional nu e nevoie nici mai mult

nici mai puțin decît de un spirit poetic larg, fecundat de o viață interesantă, de o rațiune cuprinzătoare care să nu pună stavilă celor mai îndrăznețe combinații ale fanteziei, de o artă multilateral cultivată pentru a putea formula tainele vieții *lui*, sufletului *lui*, în simboluri gingașe mereu clare și mereu enigmatice. Scriitorilor noștri preferați le ies romanele de sub condei cum cresc ciupercile după ploaie. Cîte unul are un anumit talent să zugrăvească violența afectelor însoțite de lipsă de caracter, fapt care, la debutul lui, a determinat pe toată lumea să se aștepte la mai mult; după aceea a devenit prolix, o participare bonomă la destinele personajelor sale fictive fiind alfa și omega pentru entuziasmul său; lipsit de rațiune, în fond și de fantezie, el nu știe să recurgă la nimic altceva decît la tradiționalul spirit nobil binefăcător, la legături sentimentale care par să se fi născut dintr-o obișnuință timpurie, din vremea copilăriei, apoi la despărțire și la tot felul de suferințe, iar în cele din urmă, pentru ca sfîrșitul să nu fie prea trist, cei doi sînt conduși unul către altul pentru a se regăsi. Altul[2] a fost dăruit cu o sensibilitate bolnăvicioasă, cu o iritabilitate a forței imaginative aproape ca a bolnavului de gută, cu un umor capricios; necunoscînd lumea și limitat la orizontul unui micuț orășel, el scrie romane care s-ar putea numi mai curînd monologuri și, ca un om inconștient și bizar, le acordă un anumit farmec solitar. Îl citești și ai impresia că afli în plăsmuirile sale relații mai adînci între seriozitate și glumă, decît cele la care s-a gîndit el însuși. Este lăudat, scos în evidență, ajunge în orașe mai mari, în societăți mai bune sau cel puțin mai cuprinzătoare, este măgulit de femei, face cunoștința unor bărbați care își scriu operele cu intenții artistice și vrea să-i imite întrucît, cu toată erudiția lui în materie de vechi opuri, nu cunoaște marile capodopere și nu este capabil să le înțeleagă în puritatea lor. Toate acestea îi distrug ireparabil naivitatea primor-

[2] După J. Minor, acest altul pare să fie Jean Paul *(n. ed.)*.

dială; acum scrie opere pretenţioase care nu sînt decît un ecou palid al primelor sale opere. Un al treilea[3] vrea să ofere lumii povestiri morale, dar te dezgustă printr-o minuţie nefericită, întrucît nu se pricepe să redea moralitatea decît prin intermediul remuşcării şi pare să admită că sufletele sînt înfierate, întocmai ca şi trupurile, printr-un singur pas greşit. Un altul, iarăşi, pare să fi verificat o dată şiretenia unei servitoare şi îşi închipuie că poate trage concluzii grandioase din asta, crezîndu-se chemat să descrie şiretenia întregului neam femeiesc, pe care o înfăţişează cu economie ca pe un condiment, şi se străduieşte, în rest, să realizeze futilitatea cea mai lipsită de gust. Îţi vine să te întrebi: cînd vor observa, în sfîrşit, cititorii că li se serveşte necontenit acelaşi lucru? Dar nu poate fi altfel, ei trebuie să manifeste o atracţie pentru nimicul efectiv.

Publicul larg nu este cîtuşi de puţin pregătit pentru operele literare autentice, întrucît ele trec în mod firesc de limitele sferei obişnuite şi se adresează spiritului cu o forţă superioară; aceste opere sînt citite alături de celelalte, dar nu produc nici o senzaţie entuziastă, nu lasă în urmă nici o impresie durabilă şi nu rareori sînt încă ignorate, cu toate că există. Obtuzitatea acestui public merge atît de departe, încît aspectul original şi independent, pe care îl respinge din prima mînă, îl acceptă cu plăcere din mîna a doua sau a treia, atunci cînd îl află într-o imitaţie deformantă, împletită cu obişnuitele atracţii, în fragmente împrumutate, prost însăilate. Cu aceasta ajung la o molimă permanentă în literatura noastră: maimuţăreala exgerată care se schimonoseşte în salturi geniale. Abia se deschide un nou drum, că se şi înfiinţează imediat gloata nenumărată a imitatorilor. Ce maree de romane sentimentale a produs *Suferinţele tînărului*

---

[3] A. W. Schlegel se referă aici la Johann Jakob Engel (1741—1802), dramaturg, romancier, critic literar şi estetician cu succes de public în epoca respectivă *(n. tr.)*.

Werther? Şi se mai poate spune şi acum că umbra lui Werther apare ca un spectru în multe romane. Tot aşa, de pildă, Götz von Berlichingen este de fapt rădăcina tuturor pieselor şi romanelor cavalereşti ulterioare, care au degenerat pînă la cea mai aventuristă grosolănie şi cred că Goethe a vrut să facă aluzie la asta, în *Wilhelm Meister*, printr-o alegorie glumeaţă. Ba chiar scena judecăţii secrete, care îşi are temeiul istoric în vechile tribunale de taină ale cavalerilor, a devenit stimulentul pentru o mulţime de piese şi romane în costume cavalereşti, cu aceleaşi confrerii şi ordine secrete, care încearcă să insufle spaimă începînd chiar cu titlurile lipsite de gust. Pe aceeaşi cale au ieşit la iveală nenumărate monstruozităţi de romane cu subiecte despre artă, scrise de autori care nu au nici cea mai vagă idee despre operele de artă plastică şi care fac, la voia întîmplării, tot felul de speculaţii neroade pe această temă. Fiecare cuvînt, care desemnează o măreaţă idee sfîntă, este transformat în modă de către aceşti domni şi este demonetizat în măsura în care îl tratează în accepţiunea lui cea mai nedemnă. Prin aceasta se îngreunează, în anumită măsură, munca celor care sînt cu adevărat maeştri ai ideii, întrucît ei nu se pot folosi, totuşi, de alte cifruri; astfel te simţi ispitit să doreşti să se interzică folosirea tuturor acestor cuvinte de către imitatorii dornici de originalitate, ca şi costumaţia străină şi botezarea personajelor cu nume italieneşti. Cu această singură limitare, întreg Rinaldo Rinaldini[4] s-ar spulbera. [*Rugantino*][5]

Cu tot respectul pe care îl am faţă de cantităţile imense de lipsă de gust, date la iveală şi de alte naţiuni, mai ales în ultima vreme, cred totuşi, după o ma-

---

[4] *Rinaldo Rinaldini* este titlul unui roman cu bandiţi, cu mare succes de public, scris în 1798 de Christian August Vulpius (1762—1827), cumnatul lui Goethe *(n. tr.)*.

[5] *Rugantino or the Brave of Venice* este o melodramă a autorului englez Matthew Gregory Lewis (1775—1818), pe o temă împrumutată de la J. H. D. Zschokke (1771—1848) *(n. tr.)*.

tură chibzuință, că premiul trebuie să-l acordăm germanilor. Mai ales mi se pare că ei sînt inventatorii prostiei *excentrice*, ai unei limbi care face o impresie atît de sublimă, tocmai pentru că apare contradictorie și imposibilă, organizată de ei la scară mare.

Nici cu literatura noastră *dramatică* nu stăm mai bine. Și asta nu pentru că și noi am fi supraaglomerați în acest domeniu de o grămadă de lucrări proaste. Pare mai curînd surprinzător, după ultimele cataloage de la tîrguri, cît de mic este numărul pieselor tipărite, în comparație cu acela al romanelor. Se pare că autorilor obișnuiți ai acestora din urmă le este prea incomodă chiar și forma brută a unei piese, întrucît sînt totuși constrînși să respecte un plan, o înlănțuire, o anumită îndemînare în tratare. Ei preferă lipsa de formă propriu-zisă, de unde și prolixele romane dialogate care au fost cîndva la modă și care nu sînt decît drame destrămate. De vină pentru sărăcia noastră în această ramură a literaturii este, poate, o lipsă care a fost deplînsă pe nedrept, în alte privințe : anume că Germania nu posedă o capitală mare, unică, aptă să fie centrul artei și gustului, în care să rivalizeze mai multe teatre și în care faptul că o piesă urmează să fie pusă în scenă sau nu să nu depindă de avantajul sau încăpățînarea unui singur om ; o capitală unde lucrurile excepționale să-și croiască drum cu certitudine și să găsească un public cunoscător care să reprezinte în oarecare măsură cultura întregii națiuni. În timp ce la alte națiuni pline de duh, la care există asemenea capitală, scena oferă cele mai strălucite tentații pentru emulație și este arena de înfruntare a celor mai remarcabile talente, la noi scena este aproape cu totul părăsită. Doar puține dintre mințile noastre eminente au lucrat în domeniul dramtic și, chiar și atunci cînd au făcut-o, n-au ținut totdeauna seama de scenă ; și despre puține din piesele lor se poate spune că ar fi fost cu adevărat adecvate teatrului. Ei dovedesc, chiar și prin modestul număr al operelor lor, că nu sînt dramaturgi propriu-ziși. Un dramaturg trebuie să fie productiv, pentru a-și forma ac-

Scanned with OKEN Scanner

torii în vederea unei reprezentări avantajoase a ceea ce urmărește și pentru a-i învăța pe spectatori să pătrundă în interiorul lumii lui; numai așa poate să stăpînească scena. În această privință, dramaturgii noștri preferați sînt pe o cale mai justă decît cei celebri. Dealtfel, germanii n-au dovedit nicăieri, mai mult decît în acest domeniu, o mai mare sărăcie întru inventivitate. Teatrul nostru oferă o harababură pestriță de traduceri și prelucrări, în parte proaste, din franceză, engleză, italiană; iar în ceea ce ar trebui să fie original, abia dacă se întrevede o orientare proprie: de la tablourile realității cotidiene — care aduc de fapt, o verdicitate aproape portretistă, dar se pierd în fastidios și amănunte — și pînă la acele fantasmagorii ale operelor-feerii lipsite de rațiune, dar nu nepoetice în compoziția lor, bîjbîim prin toate genurile autentice și neautentice și căutăm încă o formă și un conținut adecvate nouă. Voi avea prilejul să vorbesc într-alt loc despre influența nefastă pe care a exercitat-o asupra scenei noastre Diderot, în special prin mijlocirea lui Lessing, în măsura în care naturalețea, adică lipsa de artă, a fost ridicată la rangul de principiu. Față de seriozitatea nemților și de minima lor predispoziție pentru gluma mimică, n-a mai lipsit decît să fie respinse acele conștiente și recunoscute exagerări ale reprezentării comice, pentru a face ca genul comediei să naufragieze întru totul. Dealtfel nici nu s-a conturat cîtuși de puțin o comedie națională care să ne înfățișeze moravuri și caractere germane: frescele de moravuri burgheze nu au surprins decît îngustimea relațiilor, fără a se ridica deasupra lor printr-o seninătate degajată a spiritului. De aceea s-au și demodat curînd, iar preferințele s-au îndreptat către un amestec de glumă și sentimentalism, de cotidian și miraculos, care trebuie să însemneze pentru noi romanticul. În acest domeniu mai trebuie să realizăm genul de creație cel mai popular dintre toate creațiile populare: căci acesta nu s-a impus numai pe scenele noastre în mod exclusiv, ci s-a impus cu succes și în cele mai multe țări ale Europei, ba chiar

și mai încolo, pe de o parte pînă la Tobolsk, pe de altă parte, pînă în America. Dar nu trebuie să ne prevalăm cîtuși de puțin de acest succes ca de un obiect al vanității, ci putem mai curînd să recunoaștem din simptomul acesta că și la alte națiuni lucrurile stau tot cam ca la noi ; și trebuie să ne consoleze faptul că avem tovarăși în mizeria noastră. Fie că stă scris în stele sau că plutește în aer, este lucru cert faptul că, în prezent, deasupra întregului orizont al culturii europene se întinde o epidemie de prozaism sec și de slăbiciune morală.

Întreb încă o dată : unde este literatura noastră dramatică ? Unde sînt valorile pe care să le putem opune incomensurabilelor comori ale grecilor în acest domeniu ? Apoi, celor ale spaniolilor (căci ei se află în această privință indiscutabil pe primul loc printre națiunile mai noi și nu au motiv să invidieze pe nimeni, în afară doar de Shakespeare ; în literatura italiană, sectorul acesta nu este chiar cel mai strălucit), ba chiar și celor ale englezilor și francezilor, dacă nu-i apreciem pe aceștia (cu excepția lui Shakespeare) pe baza celui mai înalt etalon poetic, ci prin prisma perfecțiunii tehnice (rutinii teatrale) ce se manifestă în ele, a originalității rezultate din moravurile autohtone și a adecvării la gustul național. La noi totul se va putea reduce la cîteva zeci de lucrări originale autentice, care pot fi amintite cu oarecare considerație ; printre acestea mai sînt încă unele supraapreciate de opinia generală, iar altele despre care timpul trebuie să dovedească dacă vor putea depăși stadiul de efemere produse ale modei. Nici aici nu trebuie să sperăm atît de curînd în îmbogățiri cuprinzătoare căci arta dramatică este, cum s-ar spune, cea mai laică parte a literaturii și aceea care intervine cel mai mult în viața socială. De aceea, talentul în această direcție are nevoie cel mai mult de apariții exterioare și, o dată exersat în ele are nevoie de stimulente exterioare, pentru a fi determinat să creeze asemenea produse. Toți marii autori dramatici aveau la îndemînă teatre bune, ba adeseori acestea erau

sub influența lor sau le stăteau întru totul la dispoziție. Așa se și cade deoarece, fără asemenea conducere, teatrele nu știu încă încotro să se îndrepte. Prin influența reciprocă, scriitorii, actorii și publicul alcătuiesc, firește, un tot armonios și, în aceeași măsură în care pot să se educe reciproc, pot să se și pervertească ; un cerc vicios în care corupția devine necontenit cauza ei înseși. Astfel, cele mai valoroase minți evită teatrul din ce în ce mai mult, iar piesele bune rămîn nescrise pentru că nimeni nu se mai pricepe să le reprezinte cum trebuie și nici să le asculte și să le vadă cum se cuvine. Situația poate deveni, astfel, atît de disperată și de iremediabilă, încît să nu poată fi rezolvată prin progrese treptate, ci numai printr-o cotitură radicală.

Ajung acum la felul cum diletantismul versificației se revarsă în *genurile mai mici ;* și dacă, în analizarea romanelor și dramelor cotidiene, am întîlnit mari mase de platitudine și grosolănie, aici găsim predominînd mai mult lipsa de gust și futilitatea. Aceste genuri mici sînt efemeridele, sau și mai bine spus, firicelele de praf ale poeziei care jonglează, cu o aparență de viață, în raza de lumină a formelor poetice, dar care dispar în neantul lor de îndată ce le lipsim de caracterele acordate, de care nu dispun prin propria forță. Această joacă este mai inofensivă, nu este nevoie să îndreptăm împotriva ei tunul brutal al criticii. Căci, chiar dacă în ea este forță puțină sau aproape deloc, totuși fantasmele sînt stimulate în oarecare măsură să zboare și nu ești tras în jos, în elementul terestru, într-un mod atît de dezgustător ca în proza romanelor și a dramelor. Oricît s-ar manifesta și aici atitudinile surprinzătoare ale maniei pseudo-originalității imitatoare, alături de străduința spre o cizelare și netezime lipsită de specific, după așa-numita corectitudine, acestea sînt supuse totuși, prin legitatea formelor, rigorilor unei oarecare discipline (oricît de imperfect ar fi ele satisfăcute)[6].

[6] Marea nenorocire pricinuită de Klopstock cu odele sale în versurile lor inegale și fără o metrică precisă *(n. a.)*.

Firește, ar fi o speranță zadarnică dacă ne-am gîndi să-i speriem pe poetaștri cu dificultățile metrice[7]. Un sonet? Fleac. Iar, dacă s-ar impune ca nu numai silabele finale să rimeze între ele, ci și toate celelalte silabe ale versurilor, înainte și înapoi, în sus și în jos, ei ar fi gata și la asta tot atît de repede; firește, pentru că nu au de dus tratative prea îndelungate cu ideile lor. Lumea se plînge acum, mai ales, de marea afluență de sonete proaste; nu vreau să le iau apărarea. Totuși, nu sînt decît aceleași pîraie care s-au revărsat și altcum, de pildă, în pentametrii troheici șchiopi. Și apoi, un sonet este, măcar, o calamitate scurtă; iar una dintre multele calități minunate ale acestei specii poetice este faptul că nu poate să cuprindă, oricum, mai mult de paisprezece versuri proaste. Prin continua citire s-ar putea asigura o șlefuire a acestor forme; dar formele autentice sînt nepieritoare și veșnic tinere. Cine știe să mînuiască bagheta magică a poeziei poate să transforme cuvîntul și imaginea și versul în așa fel, încît să crezi că asculți ceva încă nemaiauzit. Iar la cei care le practică, această preferință poate sluji pentru a trezi simțul limbii și versificației. Numai că ar trebui, firește, să-și afle satisfacția în a se delecta pe ei înșiși și pe prietenii lor și să nu tipărească numaidecît totul, căci o asemenea exhibiție în public trădează totuși pretenții mai mari. O imagine a faptului, cît de minimală este toată această strădanie, o dau micile calendare meschin ornamentate, în care sînt adunate, de cele mai multe ori, asemenea poezioare însoțite de gravuri în acvaforte, care se află cam în același raport cu artele plastice, ca și sonetele respective cu poezia.

Jurnalele sau *revistele* ar putea contribui la circulația rapidă a ideilor într-un domeniu științific oare-

---

[7] Dacă li s-ar pretinde doar mai multă măiestrie metrică, o mai precisă respectare a cantității și o reproducere mai perfectă a vechilor forme metrice, [acești poetaștri] s-ar împotmoli, măcar la început, pentru că asta cere oarecare știință *(n. a.)*.

care, într-un anumit sector al străduințelor omenești; și, dacă așa ar sta lucrurile, iubirea pentru acele idei sau strădanii ar vădi un interes viu și un prilej de activitate pentru jurnale și reviste. Mai ales ar trebui să se întîmple asta în științele unde se pot face descoperiri prin observație. În altele, în care o idee nu-și poate căpăta deplina precizie decît în ansamblul corelațiilor ei, sînt preferabile expuneri mai amănunțite, iar forma ziarului este, cel puțin, indiferentă. Dar, cele mai multe din ziarele noastre nu au alt scop decît de a oferi o lectură ușoară, care nu presupune nici un efort, dar care nu aduce nici cel mai mic folos. Ele cuprind, într-un amestec pestriț, poezii proaste, povestiri prozaice, mici descrieri de călătorie, anecdote, articole ce vor să fie filozofice sau cel puțin au veleități raționale și care nu cuprind nici o noțiune sănătoasă etc., etc. Nu se poate spune sau face nimic stupid la Paris sau Londra, că ni se și relatează totul într-un ziar de-al nostru; un altul, găsește că este foarte nimerit să pornească la vînătoare de stafii și, dacă nu e posibil așa ceva, se mulțumește atunci și cu stafiile metaforice ale cripto-catolicismului, ale iezuitismului sau ale cine știe cărei tainice exaltări. În schimb, un jurnal care vorbește despre salcîmi are totuși un scop mai apreciabil. Întrucît în vremea noastră au ajuns foarte rare atît consecvența în felul de a gîndi cît și perseverența de a studia îndelung un singur lucru, prin lectura acestor ziare se generalizează tot mai mult harababura noțiunilor și dispersarea spiritului, pentru care ziarele sînt doar un simptom; iar dorința de a ști s-a transformat în simplă curiozitate.

Ajung, în sfîrșit, la *ziarele care publică recenzii*. Această formă este o imitație inversă a celor politice. Acestea din urmă apar, pe bună dreptate, zilnic, în mai multe foi, pentru că totuși, în timp de război sau de pace, se petrece mereu cîte ceva în diferitele state și se oferă material pentru istorie. Dar ce se petrece oare în literatură în intervale de timp atît de scurte? Este ca și cum am vrea să auzim crescînd iarba. De aceea, ar

fi mai nimerit dacă anunțările cărților ar apărea adunate în volume, întrucît și cărțile însăși apar în cantități mari de la tîrg la tîrg. Aceste ziare urmează să ne anunțe noutățile literare. Asupra operelor importante se poate cu greu rosti din primul moment o părere propriu-zisă, recenzentul neputînd decît să prezinte o dare de seamă asupra cuprinsului și părerile sale cu privire la acesta. Analiza istorică cere o conexiune cuprinzătoare : ea trebuie mai întîi să fie preluată de către contemporani, în spiritul lor, și să fie asimilată, iar raportul față de ceea ce exista pînă atunci trebuie să se evidențieze mai mult. Ceea ce s-a întîmplat de fapt nu se poate spune adesea decît la multă vreme după aceea. Un simplu reportaj asupra tîrgului, care nici măcar nu trebuie să fie alcătuit de savanți, ci doar de cîțiva librari îndemînatici, ar fi într-adevăr singurul lucru necesar. Existența unor scrieri noi excepționale nu va rămîne tăinuită, oricum, celor în a căror specialitate se situează. Iar a vorbi despre cele mediocre sau proaste este o îndeletnicire inutilă, plictisitoare și zadarnică. În beletristică nu arareori poți vedea din titlu, de ce natură este cartea respectivă ; sau, cel puțin, cunoscătorului îi este destul să răsfoiască doar cîteva pagini. Acest lucru se întîmplă nu prea rar și în cazul scrierilor științifice. Cititorii care nu au o părere proprie precisă, ci se lasă îndrumați de autoritatea unui recenzent, sînt fie elevi care încă mai învață și atunci ar trebui ca profesorul lor să le prescrie lectura, fie că nu mai sînt elevi și atunci cu greu vor mai deveni maeștri, în ciuda oricăror lecturi.

Avem diferite instituții generale recenzente. Întrucît fiecare cititor găsește în ele caracterizate o cantitate de cărți din domeniile cunoștințelor umane la care se pricepe puțin sau deloc, recenziile ar trebui să cuprindă, pentru a fi utile, puncte de vedere prin care să se poată desprinde din cărți o latură generală inteligibilă și interesantă. Pentru aceasta, ar fi necesar ca autorii lor să manifeste nici mai mult nici mai puțin decît o universalitate desăvîrșită, adică nu numai erudiție, aglomerare

de felurite cunoştinţe, unele lîngă altele, ci o adevărată pătrundere a spiritului diferitelor ştiinţe, în specificul lor. Cît de mult lipseşte însă pentru ca majoritatea recenzenţilor să fie adevăraţi savanţi, chiar şi numai într-un singur domeniu, oricît de limitat, fără a pretinde să fie şi gînditori atocuprinzători! După normele generale, ei rămîn anonimi, o măsură în parte impusă ca necesară de firea paşnică a atîtor învăţaţi oarecum mai limitaţi, care nici n-ar îndrăzni să exprime sub semnătura proprie o părere mai cutezătoare; pe de altă parte, însă, fără acest artificiu întreaga autoritate a jurnalelor recenzente ar decădea rapid. Căci s-ar vedea foarte curînd ce oameni obscuri — care în viaţa lor nu au realizat ca lumea nici cel mai neînsemnat lucru — îşi spun cuvîntul în privinţa unor spirite eminente, de ale căror activitate şi iniţiative superioare nici măcar nu au habar; sau care, chiar dacă ar merita, în limitarea lor, oarecare consideraţie, dau totuşi frîu liber înţelepciunii lor pedante în legătură cu lucruri din afara domeniului lor. Aşa însă, în cazul păstrării anonimatului recenzenţilor, cititorii, care nu cunosc aspectul lăuntric al unor asemenea întreprinderi, transpun autoritatea celorlalţi colaboratori asupra fiecăruia în parte. Ei par aproape să creadă că recenzentul ar acţiona în baza unei convenţii generale cu întreaga asociaţie, iar acesta nu pierde, de cele mai multe ori, ocazia de a-şi aroga un asemenea distins prestigiu. De-ar şti cititorii cum se fabrică asemenea jurnale! Cum grija principală se îndreaptă doar spre completarea paginilor, fără a ţine seama de calitate! Da, dacă măcar ar avea conducerea un spirit excepţional, care să însufleţească totul şi care să se priceapă să-i formeze pe subalterni, transformîndu-i prin îndrumarea sa în instrumente capabile. Dar unde este instituţia generală recenzentă care să fie condusă de unul dintre primii noştri scriitori naţionali? Cel mult dacă e vorba de nişte savanţi universitari, uneori însă chiar şi de librari, care vor să impună propriile lor speculaţii.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, oricît de prost ar sta lucrurile în privința recenziilor din toate domeniile, cele referitoare la beletristică, unde este vorba de opere de artă propriu-zise, se prezintă totuși cel mai lamentabil. Departe de a fi în stare să prezinte o asemenea operă de artă în ansamblu, după structura și esența ei, și de a o corela istoric cu capodoperele de același gen ale altor timpuri și națiuni, aceste recenzii se opresc asupra unor aspecte exterioare, desprind anumite pasaje din context, laudă și critică la întîmplare versurile, cuvintele și silabele. Dar, măcar de ar stăpîni recenzenții latura tehnică! Tocmai aici se vădește, foarte adesea, cea mai grosolană ignoranță, însoțită de lipsa totală de formație filozofică, de simț și de ureche; ba chiar, adeseori, acești critici nici măcar nu știu să citească versuri, pentru că tocmai ceea ce este mai artistic în ele, armonia sonoră superioară, ei o reliefează, silabisind, ca disonanță. Pe scurt, cei mai mulți dintre acești critici de artă abia dacă s-ar dovedi la nivelul clasei a doua gimnaziale.

În afară de faptul că această interminabilă logoree pe marginea cărților — simplă copiere a unora, care sînt adesea copiate la rîndul lor după altele — se compune din lipsă de rațiune, din neștiință, indolență și absurditate, acolo unde, rareori, se poate auzi glasul pierdut al adevărului, mai intră în joc și interesele particulare și pasiunile. Mai ales, la diferiții recenzenți care se simt apărați de anonimatul păstrat. Foarte adesea, o carte cade tocmai în mîinile celui împotriva căruia este îndreptată și care, din cauza ei, trebuie să se teamă de distrugerea întregii sale existențe literare; e ca și cum condamnații ar avea voie să se erijeze în judecători ai propriilor lor judecători. Apoi, intențiile și șiretlicurile editorilor, concurența dintre ei; un ziar editat de o universitate vrea s-o ridice în slavă și să evidențieze lucrările savanților concetățeni; de asemenea se manifestă menajamente față de marii librari care ar putea, la rîndul lor, să aducă unele servicii în difuzare; o editură proastă este cruțată, alta mediocră este lăudată intenționat, iar cel care intră în conflict cu ea

Scanned with OKEN Scanner

se vede discreditat de alți editori. Dacă editorul mai este în plus și librar, se înțelege de la sine că joacă rolul celui ce-și face reclamă mărfii la bîlci. În toate acestea lumea se străduiește să creeze o cît mai mare aparență de moderație și echitate, iar asemenea jumătăți de măsură — faptul de a nu respinge și de a nu recunoaște valorile — sînt tocmai ceea ce convine celor mai mulți oameni. Scriitorii cu atitudine hotărît consecventă, care pătrund totdeauna pînă în miezul lucrurilor și care, după cum în severitatea lor nu se simt niciodată mulțumiți de ei înșiși, nu cunosc menajamente nici față de alții, sînt cei împotriva cărora toate instituțiile recenzente se coalizează permanent și duc război fie pe față (și atunci, adesea, fără să disprețuiască mijloacele cele mai josnice : răstălmăciri, insinuări pline de ură, amănunte intime care nu-și au locul acolo), fie, dacă sînt prea lași pentru asta, într-ascuns, prin trecerea sub tăcere și prin lovituri indirecte. Împotriva acestor proscriși totul este permis, totul e considerat echitabil.

Totuși, în acest acord general se mai pot desluși încă, la cele mai importante dintre aceste instituții, diferite caractere. Buletinul *Göttingische Anzeigen* are privilegiul de a prezenta informații despre operele străine valoroase din domeniul științelor experimentale sau despre cele filologice, istorice, geografice etc., întrucît aceste opere sînt achiziționate pentru biblioteca din Göttingen. În schimb, treburile stau cu mult mai prost cînd e vorba de gîndire și aprecieri proprii în materie de filozofie și poezie ; nici măcar nu ascund că au un dispreț suveran pentru ideile și compozițiile originale, și toate cărțile li se par că există numai pentru a putea excerpta și cita din ele. Un asemenea profesor autentic göttingian (excepțiile se subînțeleg firește) trăiește numai de pe urma bibliotecii : el trebuie considerat, prin raport cu ea, ca o plantă parazită sau ca un burete de arbore ce crește pe trupul ei. *Allgemeine Deutsche Bibliothek* a depus, dealtfel, străduințe remarcabile în sprijinul luminismului și se laudă că a contribuit mult,

prin influența sa, la formarea teologiei mai noi, care n-are nici un fel de ținută și se autodistruge; contribuție pe care nici nu intenționăm să i-o contestăm. Împotriva teologiei mai vechi ea a îndreptat armele așazisei filozofii proprii; acum însă, cînd acea fantomă dispare și cînd se îngroașe gluma cu filozofia, pornește o campanie deosebit de energică împotrivă-i, ca împotriva unei noi superstiții, și țipă ca din gură de șarpe, chiar și în cadrul beletristicii, împotriva a tot ce e nou, împotriva a tot ceea ce vrea să depășească așa-numita perioadă clasică. Aici se poate face cunoștință cu întregul arsenal al politicii obișnuite, iar ea își face dreptate singură, exprimînd metaforic aspectele dezagreabile ale întregii ei tribulații prin litere moarte, prin hîrtia cenușie și prin proastele portrete-gravuri ale savanților. *Bibliothek des schönen Künste und Wissenschaften* din Leipzig are o sferă de preocupări limitată, așa cum arată și titlul. Este slujită de sacerdoți ai bunului gust care sînt atît de abstinenți, încît niciodată nu ajung să guste ceva bun. Chiar dacă criticile, ca și operele de artă înseși, trebuie să reflecte conținutul prin formă, criticile lor excelează în redarea inegalabilă a plictiselii așa-numitelor produse spirituale corecte, reci și seci, singurele pe care le preamăresc. *Allgemeine Litteratur-Zeitung*, o instituție cu mult mai nouă decît cele amintite pînă aici, și-a dobîndit o faimă excepțională prin relațiile cu savanți de renume; dar participarea acestora este totuși, cel mai adesea, doar aparentă; căci, dacă ar fi reală, atunci ei ar trebui să preia cu adevărat pentru recenzare toate cele ce le revin și asupra cărora doar ei singuri pot să-și spună părerea și o pot face cel mai bine. Asta s-a petrecut, însă, numai cu foarte puțini dintre ei și pentru scurtă vreme; de cele mai multe ori, ei figurează doar cu simple nume în sumarul gazetei. Totuși, nu se poate nega că *Litteratur-Zeitung* a dat din cînd în cînd capodopere de recenzii, că unele minți excepționale s-au slujit de acest ziar ca de un mijloc de vehiculare a ideilor, aflat în funcțiune. Cu toată reținerea lăuntrică față de lucrurile prea te-

meinice sau cu prea mare rezonanță, editorii par să fi dorit uneori ca noul și surprinzătorul să fie exprimat mai întîi la ei, atunci cînd prevedeau că avea să fie rostit cu mare autoritate. În general, orientarea aceasta nu este, totuși, mai puțin rea, și de cîțiva ani încoace, de cînd au izbucnit îngrijorătoarele simptome revoluționare din filozofie și poezie, ea s-a retras complet de pe cîmpul de bătaie și s-a consacrat discutării nulităților. Acum tratează pe larg despre cărți de care nimeni nu vrea să afle nimic și trece cu vederea ceea ce e important; iar această politică lașă a ignorării voite este aproape singurul ei mod de a lupta. *Oberdeutsche Allgemeine Litteratur-Zeitung* vrea să imite, în privința formei, gazeta din Jena: ea se concentrează de asemenea mai ales asupra teologiei și caută să pregătească, pentru Germania catolică, luminismul practicat de *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. În acest scop și în general, atunci cînd vrea să filozofeze, ajunge să fie de o stîngăcie plată și confuză. În privința beletristicii, ea este însă inimitabil de ridicolă; printre altele, are totdeauna de obiectat poeziilor multe lucruri cu privire la puritatea limbii, de parcră pe recenzent l-ar mustra conștiința din pricina dialectului bavarez al limbii sale și ar vrea să abată astfel atenția cititorilor de la acest lucru. Autorii publicați în această revistă sînt, dintre toți recenzenții sfîntului imperiu roman, cei mai naivi și afectați de o sinceră prostie; aș vrea să-i sfătuiesc să întrețina în Germania cultă un spion care sa iscodească acolo cum stau de fapt lucrurile, despre ce este vorba și care e părerea oamenilor; dar mă tem că el și-ar declina singur calitatea chiar la poarta cetății dușmane, așa cum a făcut vechiul spion celebru de la Erfurt. Alte gazete savante nu mai merită cîtuși de puțin să fie amintite, din cauza infimei lor însemnătăți. În fața acestei situații din sectorul recenziilor, nu e de mirare cînd se bucură de audiență chiar și niște mărunți specialiști în reclamă care, în afară de ignoranță, sînt înarmați doar cu tupeu și care fac rost, pe cont propriu, de vreo lucrare ce poate fi recenzată sau criti-

cată; iar asta, numai cu condiția ca să laude ceea ce este deja agreat de public, să susțină cîțiva scriitori clasici atacați și să insulte și să denigreze ceea ce este măreț și bun, dar încă nerecunoscut ca atare. Întrucît — după expresia prințului Henric al lui Shakespeare, cînd angajează discuția în cîrciumă cu slujitori de rînd — prin această rememorare am indicat nota inferioară ultimă a bunăvoinței, nu putem coborî mai jos în literatură și, după ce am trăit întreaga ei rușine, am fi pe deplin îndreptățiți să ne orientăm privirile spre obiecte mai agreabile.

Ora a treia: Dar, dacă ne întrebăm care sînt cauzele acestei stări de lucruri, trebuie să cercetăm, firește, care este situația în același domeniu la unele națiuni europene cultivate, între care se manifesta mereu, în oarecare măsură, o influență reciprocă; națiuni de la care noi am preluat de obicei totul și care încep acum să preia și ele de la noi. În primul rînd, la francezi și englezi, care dau pretutindeni tonul modei și opiniei. Pentru marea masă a cititorilor lor, obiectele predominante ale preferințelor sînt cam aceleași ca la noi; în primul rînd romane care, ca și ale noastre, sînt dezbrăcate cu totul de merit poetic, numai că au diferite nuanțe de specific național; în timp ce romanele englezești, care se zice că sînt în parte și de femei, par încorsetate în delicatețe rigidă și morală prețioasă, întocmai ca moravurile femeilor de acolo, cele franceze împletesc sentimentalismul predilect mai degrabă cu lubricitatea și cu frivolitatea. (Drept model pentru ceea ce caută și preferă și unii și alții pot fi luate, dintre romanele engleze, cele ale lui Miss Burner[8], dintre cele franceze Faublas[9].) Pentru francezi, cel puțin înainte de război, Anglia de-

---

[8] Frances Burney Madame d'Arbley (1752—1840), scriitoare engleză, autoare a unor romane traduse și în limba germană (*Evelina*, 1773; *Cecilia*, 1782; *Camilla*, 1797 etc.) *(n. tr.)*

[9] *Faublas* este eroul romanului *Les aventures du chevalier Faublas* de Jean Baptiste Louvet de Couvray (1760—1797), tradus în germană de Wieland, cu o prefață de Kotzebue (2 vol., Leipzig 1805—1810) *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

venise țara romantică, de unde veneau lorzii plini de noblețe sufletească ; tot așa cum romancierii englezi sînt unanim de acord cu cei germani, să transpună în Europa de sud, în Italia sau în Spania orice scenă în care înfățișează miraculosul. Mania aventurosului a dat la iveală și în Anglia o înclinație puternică spre istorii cu stafii din vechile castele etc,. în timp ce pe francezi, cu luciditatea lor, un anumit simț pentru ceea ce e convenabil i-a ferit de asta. De aceea, și romanele traduse din germană au avut mai mult succes în Anglia decît în Franța, ba chiar unele dintre cele mai apreciate așa-zise cărți originale sînt imitate și împrumutate de la scriitori germani mediocri *(The Monk)*. Pe scena engleză domnește o mare apatie : după cît se pare, lumea s-a săturat de piesele mai vechi, chiar și shakespeariene, care au fost reprezentate totdeauna ciopîrțite în conținut și manieriste în formă, piese pe care englezii le stimează de fapt numai în virtutea prestigiului lor, fără a ști bine ce profit rezultă din ele ; iar în privința creațiilor recente sînt atît de săraci, încît unele piese agreate de germani (agreate *par excellence)* au putut să se buucre de un succes imens, fapt care ne dă, prin el însuși, măsura decăderii la care s-a ajuns acolo. La francezi, faptul acesta nu a izbutit chiar în aceeași măsură, totuși se pune întrebarea dacă succesului i s-a opus vreun principiu bun. Se pare că, la ei, introducerii pieselor străine i se opune, în special, deprinderea cu convenințele teatrale autohtone, apoi o anumită preferință pentru ceea ce este convenabil, dar împletită cu înclinația de a transforma în ridicol tot ceea ce este excentric și îndrăzneț, o înclinație care nu îngăduie să prospere, la ei, nici miraculosul autentic-fantastic și nici contopirea romantică a seriozității cu gluma. Se mai adaugă și faptul că nu sînt atit de săraci în piese originale, chiar dacă de cele mai multe ori nu se oferă ceva nou și măreț, ci numai variații în cadrul genurilor pe deplin fixate și delimitate. Mai ales, ei transpun tonul vesel al vieții lor sociale în mici piese și operete ; totuși prezintă și în comediile mai mari as-

Scanned with OKEN Scanner

pecte ale relațiilor burgheze, fresce de familie[10] care ar merita să fie opuse celor ale noastre ca modele mai bune; pe scurt, sînt mai mulțumiți cu situația lor proprie și chiar au mai multe motive să fie, decît englezii.

În ceea ce privește celelalte specii de poezie, și unora și altora li s-a epuizat de mult forța creatoare, mitologia, ficțiunea; iar ceea ce numesc ei astfel sînt, la englezi, mai mult încercări didactice greoaie (dintre ele fac parte și picturile peisagistice supraîncărcate), la francezi, simple discursuri în versuri retorice și seci, creații în care, la englezi se manifestă mai mult așa-numita lor minte lucidă și orientarea economică[11], la francezi străduința de a străluci și înclinarea către raționamentul sofistic[12]; dar nici în cazul unora, nici în cazul celorlalți nu te poți gîndi la poezie adevărată. Așa cum limbile lor sînt de fapt foarte puțin muzicale, tot așa s-au fixat la ei — pînă la punctul de-a atinge o uniformitate moartă — cele mai proaste feluri de versuri rimate; și, de îndată ce vor să iasă din ele — englezii din cupletele lor cu cinci picioare, francezii din alecsandrinii lor —, cad numai decît într-o superficialitate extremă, englezii în al lor *blank verse*, așa cum îl cultivă acum, iar francezii în versuri rimate, amestecate fără nici o regulă; sau își revarsă inima pînă și în proză poetică, astfel încît, chiar și numai prin formă, poezia lor trebuie să devină un obiect indiferent. În domeniul ironic, francezii sînt totuși mai spumoși și mai spirituali, chiar dacă, adesea, la baza glumei lor stă o seriozitate lucidă și dacă le lipsește geniala însuflețire debordantă a spiritului (se manifestă de cele mai adeseori chiar și în cazul lui Voltaire — mintea recunoscută de ei drept cea mai spirituală și din alecărei comori își trag seva și creațiile lor de astăzi — mai puțin însă în cazul lui Diderot); poemele satirice ale englezilor, dimpotrivă, sînt greoaie și nu prezintă decît un

[10] Fabre d'Eglantine, Colin d'Harleville. Chiar și numai obișnuita versificație are o influență bună *(n. a.)*

[11] Englezilor nu le mai lipsește acum decît un poem despre supele Rumford. *(n. a.)*.

[12] Delille, *Le malheur et la pitié*. *(n. a.)*.

interes temporar condiționat: ele pot fi cel mai bine comparate cu caricaturile politice, afirmație valabilă de la Hudibras al lui Butler[13] pînă la Peter Pindar[14].

Jurnalele englezilor și francezilor au, prin structura lor, multă asemănare cu ale noastre; dar cu critica poeziei nu stau nici ei mai bine. Criticii englezi prețuiesc totul cantitativ și cer de la poezie didacticism moral sau de altă natură. Îmi amintesc că un critic englez a stabilit, ca o condiție esențială pentru o bună tragedie, *an uncommon accumulation of distress*[15]. Mă miră că englezii nu au ajuns încă la ideea unei bănci poetice, de unde să poată fi împrumutat tot ceea ce e necesar. Criticii francezi se leagă de lucruri exterioare, pentru ei alfa și omega este ceea ce numesc bun gust, una dintre convenințele cele mai derivate, care pentru ei trece însă drept una primordială. Erudiția lor se întinde de cele mai multe ori doar asupra autorilor autohtoni, iar printre aceștia, asupra celor declarați clasici; cunoașterea literaturii italiene, spaniole și antice este cît se poate de rară[16] și lipsește total cunoașterea istoriei universale a poeziei, atît de necesară pentru critică. De fapt, la englezi, studiul antichității încă se întreprinde cu toată seriozitatea, dar pedant și nerodnic; la francezi, erudiția filologică aproape a dispărut. Nici teoria filozofică a artei nu le poate veni în ajutor pentru asta, deoarece filozofia nu mai este de multă vreme la ea acasă în aceste țări; englezii rămîn la Locke al lor și la urmașii săi diluați, francezii consideră ca biblie a evidenței filozofice pe Condillac, un simplu abecedar al psihologiei empirice;

---

[13] Samuel Butler (1612—1680), scriitor englez autor al epopeii comice *Hudibras* (1663—64; 1678), o evidentă imitație a lui *Don Quijote* în ambianță presbiteriană *(n. tr.)*.

[14] Peter Pindar e pseudonimul satiricului englez John Wolcott (1738—1819) *(n. tr.)*,

[15] O neobișnuită acumulare de tristețe *(n. tr.)*.

[16] Astfel a fost surprinzător faptul că niciunuia dintre cei care au rostit aprecieri în legătură cu *Hermann și Dorothea* în traducerea lui Bitaubé nu i-a venit în minte punctul de comparație firească, imediată cu *Odiseea*, ba nici măcar n-a dat vreun semn s-o fi citit *(n. a.)*

nici unul din ei nu mai este la curent cu speculația și cu tot ce tinde spre ea; și, mai ales, ceea ce francezii numesc metafizică este ridicol. Disciplinele cultivate cu preferință de ei sînt științele experimentale fizice, pentru că pornind de la ele pot face aplicații nemijlocit utile; iar matematica este cea care trebuie să atragă în mod special acest popor care raționează și căruia îi place să rezolve orice problemă prin calcul rapid.

Cu literatura *popoarelor sudice* ale Europei avem mai puține legături, aflăm mai puține lucruri de acolo, iar la aceste popoare nu apar nici pe departe atîtea cărți, deoarece din fericire industria tipografiei și librăriei nu s-a dezvoltat încă atît de mult. De aceea națiunile mai de la nord vorbesc despre o stagnare, despre o stare de letargie la ei; dar se pune întrebarea, dacă această apatie nu le slujește mai mult împotriva unor preocupări care i-au frămîntat atît de intens pe nordici, asemenea unui om care nu a dormit în timpul vremii rele. Se prea poate ca și ei să fie nevoiți să treacă prin toate neînțelegerile și rătăcirile noastre, dar scapă totuși mai repede de ele, dacă la ei intervin abia atunci cînd lucrurile au luat o altă întorsătură în acele țări. Un simptom defavorabil este autoritatea englezilor și francezilor care a crescut atît de mult, cea a francezilor mai ales în probleme de gust. Totuși, poate că asta are efect mai mult asupra savanților decît asupra gustului întregii națiuni. Preferința modernă pentru lectura romanelor pare să nu fie acolo nici pe departe atît de predominantă și cu greu ar putea să devină, cîtă vreme ei încă mai citesc vechile cărți, cu adevărat romantice, pe care le posedă. Teatrul actual al italienilor pare să fie, desigur, foarte modest în creații noi, și prozaic; dar și pentru asta se găsește o scuză în faptul că înclinația lor cea mai vie se îndreaptă spre operă. Din cîte se spune, spaniolii par să reprezinte încă piesele marilor lor maeștri mai vechi; unele lucruri noi, pe care le-am văzut sau despre care am auzit, poartă, firește, pecetea influenței franceze și a unei ten-

dințe sentimentale în sine[17]. În alte genuri de poezie, Italia nu a produs în vremea mai nouă nimic care să se poată compara, chiar și numai pe departe, cu vechii maeștri ai marelui stil; totuși nici la ei nu lipsesc, după cît se pare, talentele care cultivă poezia în tăcere, cu adevărată plăcere și dragoste, fără vanitatea de a apărea în public și fără a urmări un cîștig din ea[18]. Cîtă vreme în dicțiune și în formele metrice nu s-a șters cu totul pecetea imprimată limbii lor de către marii poeți, poezia aproape că nu poate muri la ei. Cam tot așa vor fi stînd lucrurile și în Spania și Portugalia. In privința celorlalte domenii, se pare că acela al științelor naturale empirice este singurul în care se dezvoltă o activitate proprie acestor țări; italienii figurează chiar ca descoperitori de seamă în acest domeniu.

Această scurtă privire generală ne poate demonstra că situația actuală a beletristicii celor mai de seamă națiuni ale Europei nu prea merită să fie ridicată în slavă, că ei, germanii, nu au progresat cu adevărat în acest domeniu, de la începuturile culturii mai savante (întrucît ceea ce posedă ei mai măreț este poezia naturală din vremurile cavalerești; tot astfel este și cazul francezilor, după părerea mea), și că au decăzut de pe culmile de odinioară. Dar poate că poezia face excepție și că stau mai bine în privința *celorlalte arte*. Dacă începem cu cele plastice, putem spune că incomensurabila distanță dintre vremea noastră și marea înflorire a acestor arte în epoca modernă, de la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea, este recunoscută în mod mai evident și mai general. Cine se poate lăuda astăzi oare că pictează și compune ca Leonardo, Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Fra Barto-

---

[17] Astfel îmi amintesc, că am citit acum cîțiva ani, despre o piesă spaniolă, care era îndreptată în special contra torturii, așa cum în *Melanie* se arată că nu trebuie să-ți silești fata să se ducă la mînăstire. Asemenea lucru este un exemplu și nu o prezentare liberă *(n. a.)*.

[18] Diletantismul abaților. Scriitori care-i imită pe francezi *(n. a.)*.

lomeo, Correggio, sau chiar ca Holbein și alți mari maeștri ? Ba chiar, fiecare artist care trăiește astăzi, care s-a ridicat prin ei la o concepție artistică mai pură și care pictează într-un spirit înrudit, este considerat, în ce privește tablourile sale, ca dur și de neînțeles și nu se bucură de nici un succes. Oricît s-o fi pierdut sensul acelora, cel mai izbitor exemplu în această privință este faptul că nu se poate vorbi decît cel mult de arta englezilor, care încă nu demult nu aveau nici un fel de încercări artistice autohtone și ale căror mîini degradează pînă la rangul de lucru curățel manufacturat, conform obișnuitului lor spirit mercantil, tot ceea ce produc ca operă de artă. Dacă pe ici pe colo se poate vorbi, pe drept cuvînt, de progrese, aceasta se referă de fapt la o degenerare și mai jalnică : de pildă, în Franța nu se mai pictează atît de manierist ca acum treizeci sau cincizeci de ani, pe vremea unui Coypel[19] și Boucher[20], se studiază antichitatea și vechii maeștri, iar studierea lor își găsește expresie, mai mult sau mai puțin, în tablourile proprii ; de aici este încă un drum lung pînă la adevărate creații originale. Același lucru este valabil despre sculptură și arhitectură. Bernini nu mai este considerat modelul suprem, nu se mai construiește cu ornamentații atît de încărcate cum era moda în vremea lui. Lumea a încercat reorientarea în aceste arte, pe calea istorică, drum care este astăzi și în poezie singurul mijloc. Chiar dacă acest fapt a dat roade atît de bune, încît astăzi se construiește, în parte, mai simplu și mai pur, ba și cu o anumită eleganță, un cunoscător autentic ne va putea spune, totuși, cît de departe mai sîntem încă

---

[19] Antoine Coypel (1661—1722), fiul lui Nöel Coypel (1628—1707) ; deși l-a însoțit pe tatăl său la Roma, unde s-a format la școala italienilor, în special a coloriștilor venețieni, a devenit, după întoarcerea în Franța, un manierist cu succes de public prin coloritul său plin de fantezie *(n. tr.)*.

[20] François Boucher (1703—1770), elev al lui Le Moine și prim-pictor al lui Ludovic al XV-lea (cu începere din 1765), prin senzualitatea, lascivitatea și epicureismul pînzelor sale *(n. tr.)*.

de o înțelegere temeinică a arhitecturii antice și de manifestarea integrală a utilității. Însă în aceste arte, care sînt făcute întru totul să lucreze la scară mare și pentru veșnicie, se mai manifestă încă, în mod cu totul special, spiritul meschin al epocii noastre, care se gîndește numai la prezent și care, în vîrtejul distracțiilor și al nevoilor, nu are timp să se îngrijească de posteritate. Cît de rar mai obține astăzi un sculptor, măcar o dată, comenzi de statui în mărime naturală, fără a mai vorbi de statui și monumente colosale? Să comparăm cu aceasta bogăția grecilor și splendoarea romanilor! Din lipsă de exercițiu am regresat chiar în unele aspecte ale tehnicii, de exemplu în turnarea bronzului etc. Iar în pictură a dispărut cu totul fresca, genul propriu-zis al compozițiilor de mari dimensiuni. Arhitectura a fost, de fapt, totdeauna arta căreia marile națiuni i-au încredințat, de preferință, asigurarea gloriei lor pentru posteritate: coloanele și bolțile întruchipau literele uriașe cu care scriau pentru urmași învățăturile chibzuinței, ale perspectivei asupra trecutului și viitorului. În prezent s-a pierdut simțul pentru splendoarea nepieritoare, ba chiar și cel pentru lucrurile publice și comune; construitul se practică mai mult ca o întreprindere particulară și este orientat către simplul confort privat. Chiar și în ce privește stabilitatea și soliditatea, epocile mai vechi rămîn de rușine, dacă pornim de la principiile ce stau la baza piramidelor egiptene și parcurgem întreaga arhitectură greacă și romană, fără a excepta nici măcar pe cea gotică (care atinge totuși adesea, în aparență, limitele imposibilului și nu-și îmbină elementele atît de compact ca arhitectură antică, asemeni mușchilor din corpul animal, ci întruchipează mai curînd o arhitectură vegetală ce țîșnește în sus în trunchiuri, mlădițe, ramuri, cîrcei, frunze și flori), pentru a ajunge apoi la epoca de reînflorire a artelor, cu excepția doar a vremurilor recente. Există o epigramă a unui bărbier care tunde atît de încet, încît barba crește din nou pe prima jumătate a feței, în timp ce el o rade pe cealaltă jumătate; în schimb noi vrem să construim astăzi, dim-

potrivă, repede și ușor, astfel încît o parte a clădirii se prăbușește din nou, mai înainte de-a fi gata partea cealaltă. Cine știe, poate că vom ajunge și acolo, să schimbăm casele la fel de des ca hainele și mobila. Dar, dacă pornim de la această delicatețe fragilă, putem spune iarăși că nu construim nici pe departe suficient de ușor și aerian și că ar trebui să învățăm mai întîi de la chinezi cum să ardem în cuptoare căsuțe din porțelan și să le croim din carton lăcuit. Dacă monumentele noastre vor supraviețui peste veacuri, fără să fie spulberate de pe fața pămîntului, oare o posteritate mai înțeleaptă nu va trebui să tragă concluzia că generația aceasta a fost impetuoasă și ușuratică, dar totuși econoamă în sens rău, fiind scumpă la tărîțe și ieftină la făină?

În ce privește muzica, nu dispun de suficiente cunoștințe proprii: totuși, se recunoaște oarecum faptul că în genul cel mai specific al compozitorilor noi, muzica bisericească, maeștrii cei mai vechi sînt și cei mai buni. Îi las pe cunoscători să aprecieze în ce măsură ceea ce se ridică în slavă astăzi în alte genuri nu este decît variație a unor lucruri existente și ce parte de contribuție au noutatea și moda la marele succes al unora din noile creații. Cu acest prilej trebuie să ținem seamă în mare măsură de faptul că putem foarte ușor nedreptăți o muzică veche, cînd s-a pierdut maniera adevărată de a o interpreta. Dacă valoarea invenției muzicale ar putea să ofere un etalon sigur, am fi cu instrumentele noastre de azi, armonica, eufonul etc., în inferioritate față de vremea cînd s-a inventat orga. Pentru a aminti și arta declamației, trebuie să accept — pe baza motivelor expuse mai sus —, ca un principiu fundamental, faptul că arta actoricească înflorește și decade odată cu poezia dramatică. Unele mari talente pot apărea, firește, independent de ea, în orice timp. În fine, unele progrese care sînt ridicate în slavă, întocmai ca acelea din pictură și din alte arte, pot fi înțelese numai condiționat, prin comparație cu o situație precedentă. Cu cincizeci de ani în urmă, de pildă, actorii jucau poate

Scanned with OKEN Scanner

foarte prețios și manierist, dar adoptau probabil pe ici-colo un ton mai natural, apropiindu-se de formele mai elevate și mai simple. Acest lucru este demn de toată lauda; spectacolul desăvîrșit trebuie să ne redea, însă, intențiile marilor poeți dramatici în toată întinderea lor, în toată profunzimea lor. Și, în funcție de asta, să ne întrebăm: unde în lume se poate reprezenta astăzi, de pildă, Shakespeare într-un mod corespunzător?

S-ar putea adăuga încă multe lucruri la cele spuse; dar cele de pînă acum sînt suficiente pentru a ne convinge că artele, în totalitatea lor, se află într-o adîncă decădere (fără a minimaliza meritele unor artiști izolați, la care trebuie să apreciem cu atît mai mult faptul că nu se lasă abătuți din calea dreaptă de influențele gustului vremii) și că trebuie să prețuim în această privință vremurile trecute, ca fiind de neatins. De unde rezultă acest lucru, dacă epoca noastră este într-adevăr atît de civilizată, de erudită și înțeleaptă pe cît se pretinde de obicei? Se poate răspunde: artele frumoase sînt totuși doar o simplă manieră de a petrece agreabil timpul, de ele se ocupă forțele subordonate ale spiritului; epoca noastră este orientată prea mult spre real, spre utilul autentic, este prea adîncită în științele serioase, pentru a mai putea să aibă succese deosebite și în domeniul lor. Să ne ferim de a condamna prea aspru acest fapt printr-un argument împrumutat din modul de gîndire al epocii. Căci ignorarea a ceea ce este mai elevat în om, inversarea rangului preocupărilor umane, ar putea să reprezinte tocmai degenerarea și pervertirea ce domnesc. În adevăratele opere de artă, adîncimea înțelepciunii și elevația sufletului se exprimă cu totul altfel decît în multe cărți considerate științifice; în amintitele opere de artă sînt eficiente cu maximă vigoare, tocmai acele forțe prin care ia naștere știința *par excellence*, filozofia: rațiunea și fantezia privite dintr-o perspectivă superioară, ambele alcătuind doar *o singură* forță fundamentală comună; pe cînd, știința, cu ajutorul căreia cunoaștem de obicei atît de multe, nu

este dimpotrivă, decît o problemă a forțelor derivate subordonate cu adevărat, a rațiunii și a memoriei.

Trebuie să dau aici considerațiilor noastre o orientare și mai generală și nu pot evita să caracterizez *spiritul epocii în general*, în ansamblul căruia starea artelor descrisă de noi nu este decît o manifestare printre multe altele. Aici voi intra și mai mult în contradicție cu părerile curente, întrucît văd că cei mai mulți dintre contemporani afirmă necontenit, expres și tacit, o axiomă indubitabilă : anume că lumea nu a fost niciodată, de cînd există, atît de rațională și cultă, atît de civilizată și morală. Sincer vorbind, mie nu mi se pare cîtuși de puțin că lucrurile stau astfel și am fost nevoit să exprim unele idei asemănătoare și cu prilejul aprecierii situației artelor. Mi se pare totuși că e foarte ușor să înțelegem și convingerea cealaltă și aș vrea să dovedesc istoric că și epocile care au fost indiscutabil cele mai meschine și mai degenerate — de pildă, sub împărații romani tîrzii, atît la Roma cît și la Constantinopol — nu gîndeau mai puțin bine despre ele însele. Căci, odată cu măreția autentică, se pierde și etalonul pentru aprecierea ei. Iluzia este firească : individul, indiferent cînd trăiește, simte că face experiențe, că înlătură erori, că-și lărgește concepțiile etc. ; iar acest lucru îl transpune printr-o iluzie optică asupra întregului : și, de vreme ce oamenii trudesc totuși mereu într-un fel oarecare și trebuie să fie activi, întrucît această osteneală îi costă adesea destul de mult, iar ei înregistrează cu acest prilej o anumită reușită, nu se îndoiesc cîtuși de puțin de progresele generale. Chiar și calul orb, care se învîrtește în cerc la moară, crede că înaintează neîntrerupt. Apoi se mai adaugă și amorul propriu, în temeiul căruia tot ceea ce ne aparține trebuie să fie neapărat ce-i mai bun : hainele și mobilele noastre, casa noastră, bunii noștri prieteni, orașul nostru, guvernul nostru, națiunea noastră și astfel, în cele din urmă, chiar și epoca noastră. Nu ținem seamă însă de faptul că aceasta nu este a noastră, decît în măsura în care vrem noi înșine. Ca apariție senzorială, omul există în timp, dar, ca ființă autonomă, el poartă timpul în sine ; și atunci poate să trăiască isto-

ric și să deschidă cartea existenței spirituale la fila la care vrea.

Trecem, așadar, la o scurtă examinare a progreselor și calităților excepționale — atît de ridicate în slavă — aie epocii (nu epoca noastră, pentru ca să nu se simtă nimeni jignit) și cu acest prilej trebuie să enunț mai întîi un principiu general de apreciere. Anume : putem observa că toate eforturile omenești tind fie către existența pămîntească și fizică, vrînd deci să dezvolte belșugul, plăcerea și viața bună, fie către ceva cu totul diferit de asta, către ceva — după părerea noastră — mai înalt. Obiectul primei strădanii, noțiunea scopurilor condiționate, este rezumat în epitetul „util" ; obiectivul celeilalte reunește totalitatea scopurilor necondiționate ale omului sub epitetul de „bine în sine". Presupunînd că o epocă s-ar epuiza în strădanii inventive pentru prosperitatea pămîntească, că ar neglija din această cauză mîntuirea superioară, cultivarea părții ei de moștenire cerească — dacă mă pot exprima astfel —, atunci această epocă ar trebui să fie situată, indiscutabil, mai prejos de o alta care, în perspectiva acelor scopuri, ar fi mai sobră și mai puțin rafinată, lăsînd unele lucruri pe seama întîmplării și a generozității naturii, în timp ce spiritul s-ar bucura din plin de o satisfacție mai nobilă. În această privință, firește că nu considerăm existența fizică senzorială a omului — care are, în ultimă analiză, trăsături comune cu cea a animalelor — drept singura valabilă, iar tot restul drept o închipuire goală. N-aș putea continua să vorbesc cu cineva care ar fi de părerea asta, ci ar trebui mai întîi să revin asupra naturii omenești în general, pentru a-i înfățișa, din ea, realitatea și necesitatea a ceea ce eu numesc strădanii superioare. Dar asta ne-ar duce totuși prea departe și ar fi și inutil : chiar și numai dacă ai admis valoarea nesfîrșită a artelor frumoase, așa cum am postulat-o în prima oră, însemnează că ești pe același făgaș cu mine.

Care sînt, însă, acele predispoziții primare și eterne, orientările firii omenești ? Știința și arta, cu alte cuvinte filozofia și poezia (întrucît poezia este spiritul artei

arte frumoase, iar filozofia știința absolută, știința științelor, fără de care nu există altă știință, întrucît chiar și matematica învață abia prin filozofie să se înțeleagă); apoi religia[21] și moralitatea. Nici unul dintre obiectele acestea nu este derivat din altul sau dependent de el, toate au aceeași demnitate, și anume, în așa fel, încît stau două cîte două față în față, simetric. Acest din urmă aspect se confirmă și prin faptul că, la început, ele au apărut învelite unul într-altul și întrețesute. Primele legi morale aveau forma poruncilor religioase, iar prima consacrare interioară a religiei a fost transformată în acțiuni obligate prin intermediul ceremoniilor serviciului divin. Mitologia a fost elementul intermediar, de legătură, dintre filozofie și poezie și a fost considerată, și de către greci, ca rădăcină comună a ambelor. În cursul unei dezzoltări mai categorice, aceste obiecte se separă tot mai mult și, pentru a le cerceta temeinic esența, trebuie să le menținem cu grijă izolate. De fapt, în spiritul omenesc nu există nimic izolat și, astfel, în fiecare dintre aceste obiecte se cuprind din nou toate celelalte : dar, numai în măsura în care se menține întru totul în sfera sa, rămînîndu-și fidel sieși, obiectul poate să fie mai întîi el însuși, și apoi să devină toate celelalte. Încurcarea granițelor a produs dintotdeauna un mare neajuns. Poezia autentică va fi, de la sine, și filozofică și morală și religioasă ; cum s-ar spune : o flozofie simbolică, o morală liberă emancipată și o mistică laicizată. Dacă pretindem însă de la ea, în chip prematur și într-un mod neconvenabil, o producție efectivă de adevăruri filozofice, alături de utilitate morală și de înălțare sufletească religioasă, atunci se distruge însăși condiția esențială a tuturor acestor lucruri, poeticul autentic. Tot așa se întîmplă și cu celelalte. Cred că pot explica relația dintre aceste patru orientări sau sfere mai limpede printr-o parabolă. În primul rînd, nu este fără însemnătate faptul că sînt patru : căci în aritmetica filozofică superioară, doi

[21] Firește că prin această denumire nu înțelegem religia creștină sau o alta, ci *religia* în general *(n.a.)*.

se naşte din divizarea unităţii în sine, iar patru (sacra cifră patru, cum o numeau pitagoreicienii) nu se naşte din adăugarea lui doi la doi, ci din multiplicarea lui doi cu sine însuşi, deci ca primul pătrat. Filozofia, poezia, religia şi morala aş vrea să le numesc cele patru puncte cardinale ale spiritului omenesc. Religia este răsăritul, regiunea aşteptării ; simbolul ei este aurora, în măsura în care soarele, care nu poate fi privit de ochii muritorilor fără a fi orbiţi, se îmbracă într-un văl alcătuit din neguri pămînteşti şi strălucind în cele mai frumoase culori. Morala este apusul, acea regiune a cerului care aduce cu sine imagini de odihnă şi satisfacţie după îndeplinirea muncii zilnice, regiunea către care îşi încheie traiectoria stelele, tocmai pentru că pămîntul se învîrte în direcţia opusă, aşa cum din antagonismul dintre instinct şi comandament, dintre dorinţă şi voinţă, se nasc fenomenele morale. Ştiinţa este nordul, imaginea rigorii şi seriozităţii : în nord se află nemişcata stea polară care îi conduce pe navigatori ; spre nord arată acul magnetic, cel mai frumos simbol al imutabilităţii şi identităţii conştiinţei de sine, care este fundamentul oricărei ştiinţe, oricărei evidenţe filozofice. Sudului îi aparţin produsele aromate, înviorătoare ale artelor frumoase, care nu pot fi date la iveală decît prin căldură şi soare prielnic. Sau : filozofia, poezia, religia şi moralitatea mai pot fi comparate şi cu cele patru elemente. Religia este focul care tinde mereu spre cer, iar pe pămînt nu poate exista decît prin faptul că mistuie corpul omenesc în care se află — cel mai puternic dintre elemente şi cel mai distrugător, atunci cînd este rău folosit. Moralitatea este apa, pe care Pindar o numeşte cel mai minunat dintre toate lucrurile : liniştită, pură, neturburată, o imagine a desăvîrşitei lipse de afectivitate ; iese din nou ca atare din toate combinaţiile, dar este elementul de legătură al celorlalte substanţe, mijlocitorul general pe pămînt. Ştiinţa este pămîntul, solul temeinic care ne poartă şi care ne hrăneşte cu fructe bogate. În sfîrşit, poezia se poate compara cu aerul, ca aspect un element pur şi simplu, jucăuş şi distractiv, care ne aduce miresme de flori pe

aripa zefirului blînd, emanații spirituale ale corpurilor delicate, dar care, în respirația inconștientă, este indispensabil pentru viață. Am putea continua comparația și mai în amănunt. Astfel exploziile nimicitoare, pe care le produce religia din timp în timp, sînt adevărate furtuni. Impulsurile morale și religioase sînt, apoi, condensate într-un amestec care nu poate avea consistență multă vreme : elementul poetic, fantezia, devine atunci furtunos și mînă aceste mase de colo pînă colo, pînă cînd se aprinde focul, iar el țîșnește apoi ca foc al mîniei spre pămînt, în direcția opusă tendinței generale a focului de a se îndrepta spre cer ; de îndată ce acesta s-a potolit, ia naștere apa și cade în jos pe pămînt, aducînd o binefăcătoare pacificare ; apoi și aerul este din nou împrospătat și devine înviorător. Să ne amintim numai de Cruciade, cum au fost purtate cu un zel fantastic și religios, cum au acționat apoi pentru Europa, în sensul creării moralei și dezvoltării poeziei. Dar să ne mulțumim cu atît, pentru a da la lumină intenția mea.

Ora a patra : Dacă aceste patru regiuni sau elemente ale naturii umane sînt, așadar, patria și izvorul primordial al tuturor ideilor care orînduiesc, înalță și înfrumusețează viața, atunci eu afirm că nota caracteristică dominantă a epocii noastre constă tocmai într-o necunoaștere generală a ideilor, aproape într-o dispariție a acestora de pe suprafața pămîntului, în măsura în care asemenea lucru ar fi posibil. Iau acest cuvînt însă în accepțiunea lui proprie mai înaltă ; căci poate fi chiar un exemplu pentru afirmația de mai sus : pînă și ideea ideii se pierduse. De la accepțiunea inițială dată ideii de Platon, care înțelege prin ea imaginile primordiale ale lucrurilor în rațiunea divină, în care gîndirea și contemplarea sînt unul și același lucru — imagini cărora le revine existența adevărată și în care generalul și particularul nu sînt separate ca noțiunea și individul în lumea fenomenelor, ci sînt legate între ele indisolubil, — de la această înaltă accepțiune a eternelor imagini primordiale divine, cuvîntul a decăzut pînă la a fi o reprezentare trezită de impresiile senzoriale, o senzație, chiar și în

limbajul filozofilor care vor să existe ; Kant a repus cuvîntul, pentru prima oară, iarăși în drepturile sale. Doar contemplarea filozofică ne poate învăța să cunoaștem cu adevărat esența și însemnătatea ideilor. Am mai definit-o cîndva, în aceste prelegeri, ca „idei nelimitate" sau „ceva către care spiritul omenesc este orientat cu nesfîrșită strădanie" ; fratele meu le-a descris foarte bine în *Athenäum* : „ideile sînt gînduri divine infinite, independente, necontenit mobile în ele însele". Aș putea să le numesc și gînduri organice, după a căror îndepărtare nu mai rămîne decît un mecanism mort între noțiunile ce le sînt subordonate. Filozofia mai nouă s-a intitulat idealistă ; acest fapt s-ar putea interpreta și în sensul — și filozofii care știu ce au de făcut, nu vor avea cu siguranță nimic împotrivă — cum că adevăratul idealism ar fi acea filozofie în care ideile sînt recunoscute și prezentate.

Am afirmat așadar că epoca noastră ignoră ideile ; cele patru sfere descrise n-au fost numai încurcate în privința granițelor lor, dar s-a și negat pe de-a întregul tot ceea ce este pozitiv în ele, realul autentic, și s-a încercat a-l deduce din negativele opuse. Astfel, arta și poezia au fost transformate în simplă proză rațională, în măsura în care li s-a fixat, ca ultim obiectiv, imitarea naturii, mai precis a lumii exterioare ; astfel, s-a încercat raportarea filozofiei la experiență, întrucît speculația autentică are a face cu știința absolută, față de care orice experiență se comportă doar limitativ, negativ ; astfel, morala a fost explicată prin înclinația către plăcere, către egoism, și cu asta a fost complet distrusă ; lumea nu s-a sfiit să dea la iveală cele mai monstruoase sisteme și să transforme morala într-o simplă teorie a înțelepciunii. Cel mai rău a pătimit religia : întrucît concepțiile ei, prin însăși natura lor, nu admit nici o demonstrație științifică și întrucît nici nu vrea să fie utilă pe pămînt, ea a fost respinsă ca o fantasmă goală și absurdă ; lumea a vrut, cel mult, să se folosească de ea pentru consolidarea motivelor așa-numitei moralități, ca de o teorie a înțelepciunii raportată la o eventuală viață viitoare. S-a procedat aici nu numai cît se poate de nefilozofic, ci și neistoric, în-

trucît fenomenul religei, ca și al celorlalte orientări primordiale ale sufletului omenesc, există indiscutabil pentru întreaga istorie a neamului omenesc. Dacă deducem — ca de pildă Condorcet în a sa *Esquisse* [22] — felurile de reprezentări superstițioase din înșelăciunea preoților, uităm că trebuia să existe anticipat predispoziția pentru ele, dacă au putut să cucerească prin șiretenie, pe această cale, o putere atît de mare asupra sufletelor ; se răstoarnă ordinea esențială și se explică religia prin nereligie, întocmai cum în fizica mai nouă s-a încercat explicarea organicului prin proprietățile pur mecanice ale materiei, viața prin moarte. Și nu trebuie să ne mirăm de asta, de vreme ce au existat chiar contestatari ai rațiunii. Helvétius [23] spune pe șleau că omul datorează doar mîinilor sale superioritatea asupra animalelor, pe care noi o numim rațiune. Și invers : întrucît omul are rațiune, are și o minte pe care o poate folosi după plac și care stă în slujba rațiunii, iar mîinile nu sînt nici măcar expresia simbolică a rațiunii, ci a minții, ca instrumente care, ca și aceasta, își fac în mod arbitrar un obiect din lucrurile fizice, așa cum le sesizează și le înțelege mintea. Helvétius a uitat să explice de ce maimuțele, deși înzestrate cu mîini, n-au totuși rațiune și este nevoit să invoce pentru asta întîmplarea oarbă. Eu cred, dimpo-

---

[22] Schlegel se referă la *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794, tradusă în germană de Posselt în 1796) a savantului și matematicianului francez Marie Jean Antoine Caritat, marchiz de Condorcet (1743—1794), în care este expusă teoria perfectibilității nelimitate a omului *(n. tr.)*.

[23] Claude Adrien Helvetius (1715—1771), filozof francez sensualist și materialist din școala enciclopediștilor ; scrierea lui *De l'esprit* (1758), inspirată de Lockes și tradusă în germană de către Gottsched, a fost arsă din ordinul parlamentului, ca fiind periculoasă pentru stat și religie. Schlegel se referă aici la a doua operă, publicată postum, *De l'homme, de ses facultés intelectuelles et de son education* (Londra, 1772, în germană 1774), în care susține teza : „Cine-și caută astfel folosul propriu, încît să nu facă rău altora, ci mai curînd să le favorizeze fericirea, este cu adevărat un om bun" *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

trivă, că îmi dau foarte bine seama de ce maimuțele trebuie să joace rolul lor comic în regnul animal tocmai din cauza mîinilor lipsite de o adevărată semnificație, și de ce devin prin acțiuni aparent arbitrare, fără un liber-arbitru autentic, imitatoare ale omului, adică maimuțe.

Dacă — pentru a reveni la generalități — acele eforturi primordiale și infinite au devenit atît de străine actualei generații, încît contemporanii, care au integrat spiritul epocii în propriul lor spirit, recunosc irosirea respectivelor strădanii, nevoind să le admită valoarea supremă, ci declarînd orice adevărată speculație drept transcendentă, drept rătăcire a rațiunii în afara granițelor ei, orice mistică religioasă drept superstiție și reverie, orice poezie genială drept excentricitate a fanteziei, și substituind ideilor autentice despre aceste lucruri noțiunile lor nevalabile, — atunci înseamnă că ei au ales, desigur, altceva decît ceea ce este mai important și mai bun, ceva pe care se întemeiază faima admirabilelor progrese ale acestei epoci și trufașul dispreț față de toate cele precedente. Acest altceva poate consta fie din cultura erudiției și cunoștințelor variate, din artele mecanice, în parte dependente de unele dintre acestea (întrucît, după cum am văzut, cauza nu este, de fapt, în artele frumoase), fie din orînduirile vieții — politice, cetățenești sau domestice —, fie, în sfîrșit, din concepții și convingeri. Fără îndoială, în cazul acelor pretenții, contemporanii se întemeiază pe toate trei și de aceea trebuie să le parcurgem pe fiecare în parte.

Dacă lăsăm la o parte filozofia, atunci reținem din cunoștințele care interesează spiritul și pot contribui la educarea lui, doar : istoria, filologia, matematica și științele fizice.

De cînd au trăit marile modele ale istoriografiei din antichitate, istoria a mai îmbătrînit, firește, cu cîteva mii de ani ; se pune întrebarea dacă, pe măsura înaintării în vîrstă a devenit doar mai deșteaptă sau și mai înțeleaptă ; aglomerarea de fapte, pe care ni le-a trans-

mis lumea veche, este un simplu succes al scurgerii timpului ; și, fără înțelepciunea istorică, fără perspectiva profetică asupra trecutului, noi nu am devenit cu nimic mai buni prin asta. Orizontul istoric s-a lărgit și el ; am cunoscut istoria națiunilor din alte continente, despre care cei vechi nu știau nimic ; le-am pus parțial în legătură cu evenimentele europene. Acest lucru este, iarăși, doar o simplă consecință a extinderii cunoștințelor geografice, pe care le datorăm în mare parte întreprinderii de acțiuni comerciale de către navigatori. Dar cît de departe am ajuns noi oare în adevărata înțelegere a acelor istorii ? Cum este privit totul, de cele mai multe ori complet subiectiv, din punctul de vedere al culturii europene ? De pildă, de la mitologia, istoria și literatura indiană putem aștepta, desigur, cele mai valoroase lămuriri cu privire la istoria neamului omenesc, de îndată ce vom fi pătruns mai întîi sensul lor ; s-a făcut începutul prin permiterea accesului la aceste venerabile documente, numai că încă mai așteptăm descifrarea lor.

Istoria este tratată într-un mod cît se poate de savant, fiecare împrejurare trebuie să fie dovedită și anume, pe cît posibil, pe bază de documente : nu rareori ea apare într-o formă, în care partea de sus a paginii conține descrierea istorică, iar partea de jos cercetarea istorică în citate etc. Cred că cei mai vechi istoriografi au fost la fel de exacți și sîrguincioși, numai că nu i-au plictisit pe cititori, atît de constant, cu ostentația acribiei lor, ci au scris pe încredere și bună credință : părintele istoriei, Herodot, pe care prezumțioșii istorici mai noi l-au defăimat că este atît de fabulos, și-a dovedit exactitatea în multe privințe, spre umilirea acestora. Firește că vasta și complicata conducere a treburilor de stat și a tratativelor dintre state a produs o cantitate infinită de documente, iar înlesnirea tiparului le-a salvat de la pieire și le-a multiplicat ; toate astea trebuie să le cunoască istoricul de azi, dar, de fapt, prin ele i-a fost ușurat efortul cercetării, căci poate găsi acum în cărți cele mai multe lucruri de care are nevoie, în

timp ce vechii istoriografi, dimpotrivă, își petreceau o mare parte a vieții cu călătorii, pentru a aduna pe cale orală, de la martori oculari, informațiile cele mai demne de crezare și pentru a obține accesul la arhivele în care se păstrau exemplarele unice ale documentelor. Și, oare, documentele scrise sînt într-adevăr primele și singurele izvoare ale istoriei ? Nu e oare mai curînd firesc ca toată viața care pulsează în istorie să izvorască din concepția nemijlocită a persoanelor și evenimentelor ? Iată dar ceea ce îi lipsește istoriei noastre : caracterul public, comun, a dispărut din viață. Și în cele mai multe dintre cărțile noastre de istorie se poate vedea că ele sînt scrise de savanți de cabinet. Cum să se înalțe ei oare pînă la prezentarea unor fapte mărețe, ei care n-au participat niciodată la nimic ? De aceea, cele mai multe dintre scrierile acestea cuprind doar culegeri de materiale ; dacă sînt integrale și bine ordonate, atunci ei pot fi considerați niște simpli salahori care să poată fi utili unui viitor istoriograf. Nenumărați alții nu au nici măcar în această privință vreun merit propriu, căci scrierile lor nu sînt altceva decît considerații asupra unor materiale culese de alții. Adeseori aici nu se manifestă doar incapacitatea totală de a se transpune în spiritul vremurilor îndepărtate, ci un adevărat liber-cugetătorism istoric, o neîncredere în tot ceea ce e măreț și minunat și o tendință de a nivela totul pentru ca apoi, prin prisma înțelepciunii epocii noastre, să cuprindă cu privirea naiva lume de demult. [*Faust, pag. 16*] În sfîrșit, istoria este de cele mai multe ori tratată cu scopuri foarte bine determinate ; ea trebuie să înfățișeze relații de drept public și de economie politică, adesea numai pentru folosința omului de afaceri dintr-o singură mică provincie. Istoria care-și merită într-adevăr numele lucrează pentru întregul neam omenesc și pentru posteritate ; ea are un scop nelimitat, care se exprimă sub forma unei opere de artă : este poezia adevărului. Legea ei este prezentarea pură, autentică, obiectivă ; în genul acesta avem din antichitate două poeme istorice sublime (cum le numește

Dionisius din Halicarnas [24], scrise de Herodot [25] și Thukidides [26] și rămase neîntrecute (prima o adevărată epopee a istoriei, cealaltă o tragedie), oricîte eforturi au făcut ulterior, în acest domeniu, cele mai extraordinare spirite și cei mai experimentați bărbați greci și romani.

Ceea ce a fost lăudat pe bună dreptate la istoricii moderni, fie că era vorba de Machiavelli [27] sau de Johannes Müller [28], a fost apropierea de acest stil măreț al istoriografiei. Să nu se creadă că așa-numita istorie pragmatică este o invenție recentă; ea începe deja cu Polybius [29], care a respins istoria poetică și a criticat-o pe bună dreptate, întrucît pe vremea lui degenerase în retorică. Separarea reflecției de narațiune nu pare însă cîtuși de puțin să fie o desăvîrșire, ci mai curînd o turburare a armoniei : așa cum a atins cel mai înalt grad de sugestivitate autentică, tot așa se va transforma reflecția din nou în descriere și se va găsi pentru aceasta o formă nouă mai cuprinzătoare. Cred, firește, că este posibilă o mai mare desăvîrșire a istoriei, dar numai dacă ne vom întoarce, cu

---

[24] Dionisios din Halicarnasos, retor și istoric grec, venit la Roma în anul 30 î.e.n. unde a scris în anul 7 î.e.n. *Istoria romană veche*, din care s-a păstrat doar prima jumătate *(n.tr.)*.

[25] Herodotos, (484—425 î.e.n.), cel mai vechi istoriograf grec, a împletit informațiile personale cu miturile și legendele într-o *Istorie a perșilor*, în care vorbește și de sciții dintre Dunăre și Carpați *(n. tr.)*.

[26] Thukidides, istoric grec originar din Atena (461—396 î.e.n.), întemeietorul istoriografiei pragmatice. *(n.tr.)*

[27] Niccolò Machiavelli (1469—1527), om politic, diplomat, scriitor și filozof italian florentin, autor al scrierii *Principele*, în care combate întemeierea feudal-teologică a statului și formulează, de pe poziții burgheze timpurii prima teorie a statului absolutist *(n. tr.)*.

[28] Johannes von Müller (1752—1809) istoric diplomat și scriitor elvețian supranumit și „Tacitus elvețian" ; a reprezentat luminismul în Elveția și a scris *Istoria confederației elvețiene* (5 vol. 1786—1808) *(n. tr.)*.

[29] Polybius (pe la 205—123 î.e.n.) istoric, om politic și comandant grec, făcînd parte din cei 1000 de ahei duși în 167 la Roma ca ostateci ; a scris o mare cronică plănuită în 40 de volume, din care n-a realizat integral decît cinci *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

bună știință și cu ponderație, la ceea ce marii meșteri făceau inconștient, dintr-un imbold lăuntric nemijlocit; ea trebuie să se comporte, față de operele ei, ca poezia artistică față de poezia naturală.

Filologia este de fapt un studiu liberal, pentru că urmărește doar exercitarea și educarea spiritului în general și nu acceptă utilitarismului anumitor aplicații. În epoca mai nouă, oamenii au vrut să o subordoneze acestor aplicații și au condus-o astfel pe căi lăturalnice. Filologii mai vechi nu căutau decît să le deschidă elevilor calea spre litera textului autorilor antici, convinși fiind că, dacă o vor studia cu sîrguință, li se va deschide și lor de la sine spiritul, pe măsura priceperii lor. Acum, s-au gîndit să-i introducă prematur în această pricepere, fără s-o fi înțeles cum trebuie; s-a sporovăit mult, în note, despre frumusețile poeților, s-a ajustat mitologia la concepțiile superficiale ale așa-numitei istorii a omenirii, adică făcînd comparații cu alte națiuni aflate pe aceeași treaptă de cultură [30] ș.a.m.d. Și ce a rezultat de aici? S-a neglijat profunzimea gramaticală și nu s-a obținut ceva superior. Filologii mai buni și-au dat seama de asta și își urmează drumul din nou pe calea bătătorită de precursorii lor, curățind și restabilind textul vechilor scriitori și comentîndu-i pe aceștia pentru cunoscători prin cercetări critice (căci pe școlari îi lasă mai curînd în seama învățămîntului oral). Dar oricît de excepționali ar fi savanții pe care i-am avea în acest domeniu, ei înșiși vor putea cu greu afirma că-i depășesc pe marii filologi din secolul al XVI-lea și al XVII-lea. Ba chiar, dacă ne gîndim la dificultățile cu care aveau de luptat primii învățați care i-au editat pe clasici și care au restabilit literatura, va trebui să recunoaștem, ținînd seama de mulțimea mijloacelor auxiliare de azi, că au depus eforturi mai mari și că, întrucît întreg studiul antichității este mai netezit (firește și mai încărcat cu balast savant),

---

[30] Aceste comparații nu merită, în fond, să fie criticate, dar trebuie folosite cu maximă precauție, astfel încît să se dea aceeași atenție și neasemănărilor, ca și analogiei *(n.a.)*.

realizările lor se numără printre cele mai excelente ediții critice. Ceva mai mult: deja gramaticii alexandrini, din cîte știm despre ei, au dovedit în tălmăcirea și critica gramaticală (care este cel mai bun exercițiu premergător celui poetic) o perspicacitate și o măestrie pe care trebuie să le calificăm drept neîntrecute; iar superioritatea filologilor mai noi față de ei nu poate consta decît într-o mai mare depărtare de clasici, într-o perspectivă mai largă și în compararea mai întîi a limbilor și literaturilor romană și greacă, apoi a celorlalte, întrucît gramaticii alexandrini se limitau doar la cea greacă. Deci în acest domeniu cu greu mai putem ridica în slavă ceva unic și nemaivăzut, lăsînd oarecum impresia că o facem din perspectiva epocii noastre.

Cea mai strălucită latură a erudiției noastre o reprezintă, indiscutabil, științele fizice experimentale împreună cu calculul care a fost desăvîrșit și aplicat la ele. Acesta este domeniul descoperirilor și al inventării, pe baza lor, de mașini și instrumente care au devenit, la rîndul lor, sursa altor descoperiri. Nu mai încape îndoială: un fizician de astăzi știe să realizeze cu ușurință efecte, să producă fenomene pe care un antic le-ar fi considerat, desigur, pură vrăjitorie; efecte și fenomene care sînt însă atît de puțin vrăjitorești, încît mai curînd aduc justificarea oricăror magii, ba chiar urmează să desfarmece natura însăși, această eternă și universală farmazoană. Astăzi privim zîmbind de sus, cu compătimire, la acele strădanii copilărești cu care fizicienii mai vechi, un Thales, un Pythagoras, un Democrit, ba chiar și un Platon, îndrăzneau să abordeze îndată întreg unversul, în ciuda forțelor lor atît de neexperimentate, a experienței atît de reduse, și voiau să înțeleagă nici mai mult nici mai puțin decît creația, neîntrerupta devenire a lucrurilor. Numai că această strădanie nu-i înșela în privința faptului că nu puteau pune stăpînire, doar prin contemplația interioară, pe ideea naturii în care experiențele individuale referitoare la ea puteau căpăta sens și semnificație și se puteau rîndui într-un întreg; în această privință este oarecum indiferentă masa experi-

enţelor exterioare în care, oricît ar fi ele de extinse şi de precis determinate, totuşi nu este posibilă cuprinderea integrală ; ele slujesc numai pentru a-i asigura acelei idei despre natură o mai perfectă prezentare în sensul infinitului, dar nu pot cîtuşi de puţin spori această cuprindere integrală. Naturaliştii noştri s-au adîncit, de cele mai multe ori, de asemenea manieră în disecarea produselor naturii, încît, din cauza aceasta, natura le-a dispărut complet din faţa ochilor [Bader [31], Schelling, Steffens [32], Novalis]. Ştiinţele lor speciale sînt fie o înşirare şi descriere de obiecte naturale, fie o raportare a succeselor naturii la legi. Primele sînt onorate cu denumirea de istorie a naturii, denumire pe care nu o poate merita decît ultima şi cea mai înaltă parte din fizică, prezentarea dezvoltărilor spiritului naturii. Clasificările — fie după diviziuni care sînt atît de evidente încît nu e nevoie de prea multă perspicacitate pentru a le percepe, fie după caracteristici extraesenţiale şi, prin urmare, întîmplătoare — sînt doar un eşafodaj mort ; iar cei care îşi petrec viaţa cu umplerea acestui eşafodaj sînt înregistratorii naturii, înregistratori care însă nu pot asista decît cu greu la şedinţele consiliului particular al acesteia. [Aristotel, primul mare savant în acest domeniu]. Sînt foarte rari istoricii naturii care au cercetat animalele, plantele şi pietrele cu o privire fizionomistă, ca de pildă un Buffon [33]. Acest simţ pare să fi fost mult mai frecvent la cei vechi ; de aici şi minunatele lor descrieri caracteristice, care au fost considerate adesea drept fabuloase şi au fost confirmate ulterior, în stadiul unor cu-

---

[31] Probabil Joseph von Baader (1763—1835), profesor şi consilier în probleme miniere autor de lucrări ştiinţifice publicate în 1797 *(n. tr.)*.

[32] Heinrich Steffens (1773—1845), filozof, naturalist şi poet, adept al filozofiei naturale a lui Schelling şi unul dintre principalii reprezentanţi ai curentului speculativ în cercetarea naturii *(n. tr.)*.

[33] George Louis Leclerc, conte de Buffon (1707—1788), a tradus în franceză din Hales şi din Newton şi a scris într-un stil deosebit de elegant o imensă *Histoire naturelle generale et particulière* (1749—1788) *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

noştinţe mai complete. Chiar dacă ele conţin o mulţime de erori speciale, vădesc totuşi o mare consideraţie faţă de individualitate, iar la baza lor stă un adevăr general adînc, anume : concepţia simbolică despre natură. De aici şi importanta utilizare în poezie a ceea ce am numit în altă parte, istorie naturală mitologică. În ceea ce priveşte ştiinţele naturale experimentale, experimentarea a fost descrisă foarte pertinent drept arta de a transpune natura în situaţiile în care este constrînsă să răspundă la întrebările noastre. Dar, dacă cel care întreabă nu ştie nici el singur ce întreabă, dacă pune întrebări alambicate, încîlcite, discordante în sine, de ce să ne mirăm dacă natura înspăimîntată răspunde, ca un criminal la un interogatoriu penal, deopotrivă de ambiguu, inteligibil, inducînd în eroare ? Pentru pura observare obiectivă a naturii este în aceeaşi măsură nevoie de o privire vizionară, ca şi pentru speculaţia asupra ei ; deosebirea dintre ele constă numai în orientarea spre interior şi în conştiinţa reflexivă a celei din urmă. Fără idei călăuzitoare vom descoperi puţine lucruri prin observaţie. De aceea nimic mai ipotetic şi mai instabil decît aceste ştiinţe, care se fălesc a fi alcătuite din experienţe sigure şi din calcule precise. Ghemul experienţelor lor este depănat şi redepănat mereu după alte şi alte ipoteze ; adesori o singură descoperire poate să încurce din nou tot ceea ce s-a înjghebat pînă atunci cu atîta trudă. Uneori ne e dat să vedem, în scurte intervale de timp, cum se petrec rapid transformări totale ale lor, ca de pildă, în chimie. Ba chiar, întrucît natura le-a dezvăluit oarecum jocul ei prin unele fenomene ciudate şi le-a predat, pentru experimentare în atelierele lor, cele mai variate forţe sau, mai bine zis, laturi şi puncte de manifestare ale unei mari puteri, acestea le-au dispărut iar curînd din faţa ochilor spiritului, deoarece aveau nevoie, pentru orice manifestare de forţă, de substratul materiei sau, cum spun chimiştii, al unor elemente care sînt firesţe ipoteze cît se poate de arbitrare, întrucît nu pot fi cîntărite şi nu pot fi înţelese cu ajutorul nici unui simţ. Prin asta, ei dovedesc că nu consideră materia decît vulgar

senzorial ; căci ceea ce ne apare este doar un reziduu, un monument de forțe care s-au situat în echilibru pentru un raport durabil. Se înțelege de la sine că, pe baza unui asemenea materialism cras, explicarea fenomenelor vieții trebuia să se găsească într-o situație cît se poate de rea ; căci organismul este un produs natural, în care întregul trebuie gîndit cu anticipație asupra părților componente ce își capătă determinarea abia prin el. Întregul oferă astfel o imagine foarte clară a ansamblului naturii în mic, în măsura în care el este un produs ce ia naștere singur și i s-a imprimat vizibil o parte din eterna forță creatoare generală. Întrucît orice acțiune este iarăși cauza cauzei sale, în organism se revelează acțiunea reciprocă infinită pe care nu o putem percepe în restul ciclului naturii. Dar, tocmai pentru acest motiv, cel care nu poartă în sine ideea naturii nu înțelege absolut nimic din organism și, astfel, vedem și cum fiziologia fie că s-a împovărat cu cele mai încîlcite și de nesusținut ipoteze asupra felurilor de acțiuni mecanice și fizice (adică asemenea acțiuni care sînt anulate în oarecare măsură de către organism și nu se pot integra în el decît condiționat), fie că a mărturisit de-a dreptul că nu știe să descifreze tainele vieții.

Dar, oare, împotriva certitudinii și desăvîșitului caracter științific al astronomiei nu ar fi nimic de obiectat ? Firește că observațiile ei exacte, calculele ei judicioase și complicate merită cea mai înaltă considerație. Dar, dacă e vorba de progresele epocii *noastre,* trebuie să remarc mai întîi că marile descoperiri de rînduieli și legi naturale, care au configurat aspectul astronomiei de astăzi, au fost făcute în epoci mai vechi ale civilizației moderne de către un Copernic, Kepler etc. și că de atunci nu au fost decît dezvoltate în continuare. Perfecționarea lentilelor, care se bazează la rîndul ei pe descoperiri și invenții optice, are cea mai mare parte de contribuție la cele mai recente descoperiri ; și se pune întrebarea : ce merită mai multă admirație : aceste descoperiri sau observațiile și calculările chiar ale marilor perioade ale

cerului care au fost făcute cu ochii liberi, fără ajutorul instrumentelor meșteșugite, și care ne-au fost transmise din cele mai străvechi timpuri de către egipteni, babilonieni ș.a. Se pare doar că pitagoreicienii au cunoscut sau au bănuit majoritatea sistemelor solare ; dar numai datorită lui Aristotel a fost fixată pentru întregul ev mediu teoria contrară despre pămînt ca centru și despre mișcarea corpurilor cerești sau a sferelor în jurul lui (care, cum vom vedea mai ales la Dante, sînt cît se poate de adecvate pentru o utilizare poetică). Se preamărește în special impunătoarea reprezentare despre dimensiunea incomensurabilă a universului pe care ne-au mijlocit-o telescoapele ; ne pierdem în date cifrice cu privire nu numai la mărimea maselor și depărtărilor corpurilor cerești, ci și la nesfîrșitul număr de sisteme solare și de lumi mai mari — care se comportă tot ca niște planete prin raport cu primele —, de nebuloase în care se contopesc pentru noi căile lactee din cauza imensei depărtări, și nu găsim aici nici țel, nici limită. Abia cu asta cred oamenii că au găsit o scenă mai demnă pentru atotputernicia, înțelepciunea și bunătatea divină ; și pare sigur că spiritul e cuprins de amețeală, străduindu-se să-și reprezinte acest lucru, iar omul fizic dispare în nimicnicia lui. Dar nu este nevoie de telescop pentru a învăța că mărimea și micimea sînt noțiuni doar relative, cu care nu ajungem niciodată la un rezultat absolut, tot așa după cum prin microscoape devine doar palpabil ceea ce ne dezvăluie deja ideea, și anume că în fața noastră se deschide un nou infinit în fiecare obiect al naturii, chiar și în cel mai mic prin raport cu noi. Cu greu ne poate transpune în încîntare admirativă o extindere informă, dacă n-a făcut-o frumusețea și legitatea mișcărilor cerești către care s-a orientat deja sistemul aristotelic, dar care, firește, au fost puse într-o cu totul altă lumină prin descoperirile lui Kepler. Totuși se știe și cum Newton (care, din păcate, l-a eclipsat complet pe Kepler) a coborît aceste descoperiri din domeniul dinamicii în cel al mecanicii și cum, printre altele, nu și-a putut explica altfel forța centrifugă decît printr-un impuls dat nemijlocit

corpurilor cereşti de către Dumnezeu. În acelaşi fel au nimicit total şi modurile de explicaţie *matematică,* iar fizicienii matematicieni care vor să rezolve toate problemele prin simplu calcul au devenit, la rîndul lor, maşini ale acestei maşini a lor [34]. Cîtă vreme rămînem la mase şi depărtări şi la felurile de acţiuni mecanice, eu nu pot găsi în astronomie nimic deosebit de înălţător pentru spirit şi apt să-i fie hrană. În măsura în care-l putem numi pe Kepler ultimul mare astrolog, astronomia trebuie să devină din nou astrologie. Nu vrem doar să numărăm şi să măsurăm stelele şi să urmărim mersul lor cu lunetele, ci dorim să cunoaştem *semnificaţia* tuturor acestor lucruri. *Astrologia* a ajuns să fie disprețuită din cauză că şi-a arogat un caracter ştiinţific, cu care nu s-a putut afirma însă: prin simplul fel cum a fost exercitată, nu poate fi degradată ideea ei, la baza căreia stau adevăruri nepieritoare. Influenţa dinamică a stelelor şi presupunerea că ar fi însufleţite de inteligenţă şi că, asemeni unor divinităţi inferioare, ar exercita o forţă creatoare asupra sferelor subordonate lor sînt, fără îndoială, feluri de reprezentare mult superioare modului de a ni le imagina ca nişte mase inerte dirijate mecanic. Chiar şi în partea tratată mai fantastic şi mai arbitrar, în astrologia judiciară, s-a păstrat concepţia intrinsecă despre unitatea şi interacţiunea tuturor lucrurilor, întrucît fiecare lucru este o oglindă a universului; şi desigur că omul, căruia privelişte stelelor pare să-i fie dăruită numai pentru a-l ridica deasupra pămîntescului, se simte mai înălţat, cînd este convins că astfel se ocupă şi individual de el, decît atunci cînd se consideră un simplu *glebae adscriptus,* un iobag al pămîntului. Raportarea planetelor la metale şi unele tipuri de reprezentări — respinse — ale astrologiei sînt readuse la suprafaţă printr-o fizică mai temeinică. Tot ceea ce am constatat pînă aici nu este cîtuşi de puţin străin nici de caracteristica situaţiei actuale a ştiinţelor şi nici de obiectul nostru în general; căci astrologia este o idee indispensabilă pentru

[34] cf. Chateaubriand, vol. III. p. 40 *(n. a.).*

poezie ; poezia nu poate face abstracție de astrologie, dacă se ocupă în vreun fel oarecare de stele și, fără anumită înțelegere pentru asta, dezvoltările mai noi ale astronomiei introduse în modul cel mai minunat în poezie, ca de pildă în *Messiada* lui Klopstock, nu produc decît o tristă impresie.

Ca și astrologia, poezia pretinde din partea fizicii *magia*[35]. Ce înțelegem prin cuvîntul acesta ? Domnia nemijlocită a spiritului asupra materiei pentru acțiuni miraculoase, de neînțeles. Magia a fost discreditată, și ea, de către vrăjitorii proști. Dar natura trebuie să devină pentru noi din nou magică ; adică trebuie să întrezărim în toate lucrurile fizice doar semnele și cifrele unor intenții spirituale ; toate acțiunile naturale trebuie să ne apară produse, ca printr-un cuvînt superior al spiritelor, de către descîntece tainice ; numai astfel putem fi inițiați în mistere, în măsura în care ne-o permite limitarea noastră, și învățăm, de aici, măcar să intuim necontenita repetare a creării universului din nimic.

Atîta doar despre situația științelor ; acum vreau să abordez, în cîteva cuvinte, instituțiile *vieții sociale*.

În primul rînd, în ceea ce privește instituțiile și constituțiile *politice*, putem deosebi trei trepte în sînul lor. Prima treaptă o ocupă cele care urmăresc doar dezvoltarea prosperității fizice ; a doua, cele care se străduiesc să creze și să mențină o situație juridică ; în sfîrșit a treia care se ocupă de întreaga natură a omului în vederea înnobilării și desăvîrșirii ei. Această ultimă și cea mai înaltă idee despre politică, ca o educatoare a neamului omenesc, a enunțat-o Platon în cărțile sale despre republică, în care pornește inițial de la noțiunea de dreptate, pentru a atrage apoi treptat orice năzuință umană în sfera statului.

Grija multiplă care este acordată în statele noastre de astăzi populației, bunăstării, sănătății etc., în general prosperității exterioare, merită să fie recunoscută cu

---

[35] J. Minor sugerează apropierea dintre acest pasaj și „idealismul magic" al lui Novalis *(n. tr.)*.

toată gratitudinea. Numai că trebuie să amintim, cu acest prilej, de relația stabilită mai sus între strădaniile pentru prosperitatea pămîntească și cele pentru o existență lăuntrică superioară. Neglijarea acestei din urmă strădanii în folosul celei dintîi, raportarea dirijată a tot ceea ce este posibil doar la așa-numita utilitate, care nu are nici o existență reală fără o orientare spre binele în sine — într-un cuvînt, spiritul economic — este una dintre cele mai evidente caracteristici ale epocii și se leagă tocmai de restul caracterizării pe care i-am făcut-o. Dealtfel s-ar înșela amarnic cine ar crede că, în acest fel de grijă, am avea de prezentat multe lucruri încă neînfăptuite și neinventate de alte națiuni din alte epoci. În legislația burgheză, toate celelalte popoare rămîn totuși, prin raport cu romanii, simpli copii ; iar mecanismul artificial al administrației, discutarea în colegii a treburilor, pînă chiar și a titulaturilor, a existat ca atare încă sub împărații romani din epoca tîrzie.

Cît de puțin sînt de acord contemporanii noștri cu dreptul în chestiuni politice ne-a demonstrat-o ultimul secol într-un mod îngrozitor ; și cu greu putem considera această luptă ca încheiată. S-a format un protestantism politic care, ca și cel religios care l-a precedat cu trei veacuri, s-a ridicat împotriva abuzurilor ; un protestantism politic căruia i s-a întîmplat același lucru ca și celuilalt, adică a ignorat și a respins, odată cu formele degenerate, chiar și ideile adevărate prezentate inițial în cuprinsul acestora. Se pare, cel puțin, că procedeul neistoric din cursul revoluției franceze, cînd nu voiau să lase în ființă nimic din activitatea lumii anterioare (cum se spune în *Hamlet* :

> ... de parcă abia-ar
> Începe lumea, și uitată-ar fi
> Vechimea, neștiut și obiceiul,
> Ce vorba sprijină și întăresc),

s-a răzbunat pe ea însăși și nu a lăsat să parvină posterității vreo urmă nici chiar din începuturile dintîi.

Să nu se creadă totuși, așa cum au încercat unii să ne convingă, că evul mediu ar fi fost în această privință cu totul dezorganizat și fără idei politice autentice. Chiar și numai ideea politică a unei supreme forțe universale laice și a unei supreme forțe universale bisericești, care au fost reprezentate prin persoana împăratului și prin aceea a papei, este foarte grandioasă. Totuși, această separare a statului de biserică este, la rîndul ei, ceva negativ; o idee superioară le contopește pe amîndouă într-o unitate și sfințește statul prin religie. Totuși, în cursul revoluției franceze nu a fost uitat cu totul faptul că ideile au nevoie de o prezentare simbolică. Numai că voiau zadarnic să stoarcă rațiunii prozaice o nouă mitologie; lucrurile au ieșit atît de prost, încît s-au gîndit să scoată la iveală patriotismul autentic din interesul personal, cu care prilej au greșit într-atît socotelile (dat fiind că totuși riscau întreaga lui salvare pe cartea aritmeticii politice), încît, sub masca patriotismului, interesul personal își putea face jocul cu atît mai nestingherit.

Dintre celelalte probleme ale vieții sociale, care au atras în mod special atenția reformatorilor noștri și în care presupusele progrese constituiau mîndria lor, vreau să amintesc doar *educația*. Nu s-a procedat oare ca și cum altădată părinții și-ar fi educat copiii în spritul supremei lipse de rațiune? Totuși, cu acea metodă au ieșit la iveală atîția oameni excepționali și mari, cum noua pedagogie abia va trebui să demonstreze că există și printre cei pe care i-a educat ea. Înțelepciunea acestor pedagogi noi se poate analiza ușor după elementele ei componente: sînt principiile lui Rousseau diluate și frămîntate, bine sau rău, laolaltă cu maxime economice. Căci morala, către care tinde totuși în aparență, nu este altceva decît o utilitate economică. Este o cutezanță pur și simplu de neiertat intenția de a educa omul ca o ființă morală. El poate fi dezvoltat fizic, i se pot inculca tot felul de iscusințe și deprinderi, care îl ocrotesc deocamdată numai împotriva riscului de a deveni un sclav al propriei sale naturi senzoriale. În spiritul moralității, însă, trebuie să se educe singur ulterior, ca o ființă li-

beră. Cel mai bun educator e viața. La ce mai e nevoie, atunci, de pregătiri artificiale? Copilul să învețe din vreme să suporte toate dificultățile vieții, toate condițiile ei îngrăditoare, fără a-și pierde curajul. Cît de săracă și lipsită de idei autentice este această pedagogie, se vădește din însăși faptul că, în cadrul ei, nu se ține seama cîtuși de puțin de fantezie, a cărei forță atotputernică se manifestă atît de limpede la copii, și nici de jocul fără un scop propriu-zis, adică de glumă, pentru care se trezește în copil, foarte de timpuriu, o înclinație puternică. Oamenii au căutat să transforme și jocul într-o muncă folositoare, au vrut să-l facă pe copil să înțeleagă totul de timpuriu, cînd farmecul vieții se bazează tocmai pe incapacitatea de a înțelege, pe mister; și astfel, la generația care se ridică, ei ucid în germene orice poezie (fapt care ne interesează, aici, în primul rînd).

Ora a cincea: Tot restul, cu care se făleşte epoca noastră referitor la concepțiile și intențiile sale, se poate rezuma într-o simplă noțiune conturată de ea însăși, aceea a *luminismului* la care se reduce, în ultimă analiză, toleranța, libertatea gîndirii, publicitatea, umanitatea și tot ce mai există în acest sens. Acestei noțiuni trebuie să-i mai închinăm, deci, o foarte scurtă analiză.

La o cercetare mai temeinică se vede numaidecît că luminismului nu-i este suficient numai un anumit mod de a gîndi cu privire la un obiect sau altul, ci că are maxime și stabilește puncte de vedere, ce se extind asupra tuturor lucrurilor și care trebuie să-și subordoneze toate împrejurările vieții, ca și relațiile naturii umane. El se străduiește să distrugă prejudecata, iluzia și eroarea în această privință și urmărește să răspîndească noțiuni juste. Se preocupă, așadar, și de relațiile sociale; auzim vorbindu-se de guverne luminate, iar mult lăudata educație luminată nu este altceva decît tocmai aceea pe care am descris-o și am redus-o la adevărata ei valoare. În continuare, luminismul supune dominației sale chiar și științele: există nu numai o teologie luministă (căci exterminarea superstițiilor este domeniul său cu totul special), ci și o concepție luministă despre istorie, apoi

o fizică luministă care se opune tuturor acțiunilor alchimiei, astrologiei și în general, tuturor înșelăciunilor magice. Ba chiar, cu voia lui Dumnezeu, există și o matematică luministă care trebuie să împiedice oamenii de a se preocupa de cvadratura cercului și de inventarea unui *perpetuum mobile*. În cele ce urmează voi arăta cum luminismul se revarsă din nou, indirect, asupra poeziei și artei și a criticii acestora.

Dacă luminismul ar realiza, deci, cu adevărat ceea ce făgăduiește, atunci ar fi indiscutabil, un minunat avantaj de a dispune de ceva cu care să putem lumina toate lucrurile posibile și desigur că totodată am putea vedea în ele ceea ce trebuie. Dealtfel, luminiștii nu au avut o idee rea cînd au împrumutat denumirea îndeletnicirii lor de la lumină, de la acest suflet al naturii aproape vrednic de adorație, de la acest cel mai frumos simbol al omniprezenței și atotștiinței dumnezeiești. Se pune însă întrebarea, dacă ceea ce îi face să fie predicatori atît de zeloși ai luminismului este simpla bucurie produsă de lumină ori interesul necondiționat pentru adevăr, sau dacă nu prețuiesc lumina doar pentru că putem vedea atît de comod cu ajutorul ei și putem întreprinde tot felul de activități necesare. Se pare că această din urmă ipoteză este cea adevărată, întrucît iubirea de adevăr necondiționată creează inevitabil filozofie ; căci, dacă vom cîntări cu seriozitate temeinică toate lucrurile omenești, vom fi conduși, prin sezisarea incertitudinii atîtor ipoteze care contează în viața comună ca sigure, tot mai departe îndărăt și în sus, către ultimele temeiuri ale științei omenești, ceea ce este începutul filozofiei. Luminismul vrea, de fapt, să prezinte un fel de filozofie populară ; dar nu ține să fie cîtuși de puțin științific și abstract, sau mai precis spus (întrucît ultimul cuvînt se revendică în principal de la filozofia analitică) speculativ, pentru că din această cauză și-ar pierde inteligibilitatea generală, pe care o pretinde de la principiile sale și pe care o ridică în slăvi. Mai departe, el recomandă, firește, cercetarea și îndoiala, dar numai pînă la un anumit punct, dincolo

de care le consideră iarăși ca o nerozie și rătăcire a spiritului, pentru a căror reprimare a fost instituit. În sfîrșit, cercetătorul neinteresat al adevărului își urmează calea fără a se sinchisi de rezultatele la care va ajunge în cele din urmă ; sacrificînd orice înclinații personale, adevărul îi este totdeauna drag și acceptabil, oricum i s-ar defini el chiar și în ipoteza unei cunoașteri mai bune. Dar luminismul manifestă dimpotrivă o delicată grijă pentru tot ceea ce consideră că aparține prosperității omenirii ; îi place să rînduiască anticipat rezultatele cercetării, pentru a nu ieși la iveală nimic distrugător sau primejdios, nimic prea îndrăzneț sau susceptibil de folosire abuzivă.

Întrucît luminismul se oprește pretutindeni la jumătatea drumului și nu poate stimula adevărul decît la un efort necondiționat, atunci ceea ce așteaptă el de la adevăr trebuie să fie cu totul altceva, într-un cuvînt, utilitate și aplicabilitate. În asta se vădește întregul lui mod absurd de gîndire, anume de a subordona utilului binele în sine (din care adevărul este o parte, o latură). Util este ceea ce urmărește promovarea prosperității fizice, iar rangul acestor străduințe l-am precizat mai sus. Cine acordă întîietate utilului, trebuie să recunoască și că, în ultimă analiză, cu el se ajunge la plăcerea senzuală și trebuie să se declare, cu oarecare claritate și consecvență, adept al celui mai cras epicureism, al divinizării plăcerii. Dar luminiștii nu vor nici acest adevăr, ci au ajuns la desăvîrșita absurditate de a concepe un *util în sine*, care să nu fie doar simplul agreabil și nici binele în sine, drept care ar dori, totuși, să-l prezinte. Cu aceasta au răsturnat toate lucrurile cu susul în jos, punînd rațiunea în slujba simțurilor, în timp ce simțurile, la rîndul lor, trebuie să fie, în intenția luminiștilor, raționale și nu senzuale. Cum s-ar spune, asemenea oameni nu mănîncă și nu beau dintr-o poftă naturală sau pentru gustul plăcut, ci pentru că socotesc că este util.

Așa cum, din cele spuse pînă aici, am arătat — cred — destul de clar că principiul economic este cel care îi conduce pe luminiști, tot astfel capacitatea spiritului aptă

numai pentru activități pămîntești, intelectul angrenat în finalități pure, este elementul pe care ei îl pun la contribuție cu acest prilej și cu care au îndrăznit să abordeze supremele sarcini ale rațiunii. Un scop finit limitat poate fi pătruns integral cu mintea și, astfel, existența umană și lumea trebuie să se deschidă și ele în fața lor ca un simplu exemplu de calcul. Cu acest prilej ei urmăresc, ca pe ceva neluminat, iraționalitatea primară care le iese pretutindeni în cale, deoarece nu știu și nu bănuiesc că fiecare fenomen nu este decît pătratul sau cubul unei rădăcini, ce nu poate fi aflată decît cu aproximație și nu poate fi exprimată niciodată numai în cifre. Cu această filozofie, încercarea lor cuprinde o imensă prezumție. Textul tuturor predicilor în sprijinul luminismului este de fapt o parodie ridicolă a cuvintelor din istoria creației care sună astfel : Caius ori Sempronius sau unul ori altul din înaltele colegii regionale sau *Allgemeine Deutsche Bibliothek* a spus : Să fie lumină, și s-a făcut lumină ; iar după modul obișnuit de structurare a predicilor se vorbește apoi mai întîi despre felul cum a fost pînă acum întuneric și, în al doilea rînd, cum urmează să se facă acum lumină. Vreți să luminați ? Bine, lumina este un dar al cerului : dar unde sînt dovezile misiunii voastre cerești ? Prin firea sa, lumina este în primul rînd ea însăși luminoasă și după aceea luminează celelalte lucruri. Tot așa se petrec lucrurile și cu ceea ce, în sufletul omenesc, poate merita numele de lumină : ideile care poartă în sine, în contemplarea interioară, o convingere nemijlocită despre necesitatea lor și despre eterna lor valabilitate și care, ca atare pun și fenomenele exterioare în adevărata corelație cu ele însele și cu cele dintîi. Oamenii care au avut, cu neobișnuită energie și claritate, o asemenea intuiție spirituală au fost, din timp în timp, adevărații luminatori și luminiști ai lumii ; dar voi respingeți o asemenea lumină interioară ca fiind exaltare și nebunie. Odată cu asta admiteți că pe a voastră trebuie s-o aprindeți mai întîi în exterior și astfel ea va consta din lumînări și lămpi, care pot sluji la îndeletnicirile casnice, dar pe care n-ar trebui să le duceți cîtuși

de puțin afară, sub cerul liber, așa cum faceți totuși. Căci, ori este zi și atunci lumina lămpiței voastre dispare cu totul și devine ridicolă, ori este noapte și atunci stelele luminează destul, iar luminițele voastre slabe și muritoare nu se vor putea opune vijeliilor și furtunilor care întunecă stelele. Iar firea noastră se împarte, ca și lumea exterioară, între lumină și întuneric, în timp ce alternanța dintre zi și noapte este o imagine foarte potrivită a existenței noastre spirituale (Mefistofel în Faust : Crede în alde noi, acest întreg). Lumina soarelui este rațiunea aplicată, ca morală, la viața activă, unde sîntem legați de condițiile realității. Dar noaptea învăluie această realitate cu un văl binefăcător și, în schimb, ne deschide, prin stele, perspectiva spre spațiile posibilității ; ea este vremea viselor. Unii poeți au reprezentat cerul înstelat ca și cum soarele, după terminarea traiectoriei sale, s-ar fărîma în toate acele nenumărate scîntei luminoase ; iată o imagine minunată pentru raportul dintre rațiune și fantezie : în cele mai pierdute intuiții ale fanteziei, mai există încă rațiune. Ambele sînt deopotrivă de creatoare și atotputernice și, deși par să se opună una alteia, în măsura în care rațiunea insistă necondiționat asupra unității, iar fantezia își desfășoară jocul într-o varietate fără limite, ele sînt totuși forța fundamentală comună a ființei noastre. Ceea ce ne învățau încă vechile cosmogonii, anume că noaptea ar fi mama tuturor lucrurilor, se reînnoiește în viața fiecărui om ; din haosul primordial se făurește în el lumea, prin iubire și ură, prin simpatie și antipatie. Tocmai pe acel întuneric în care se pierd rădăcinile existenței noastre, pe acel mister nedescifrabil se întemeiază farmecul vieții, acesta este sufletul oricărei poezii. Iar luminismul, care nu are nici o considerație pentru întuneric, este prin urmare adversarul cel mai hotărît al acelui suflet și îl prejudiciază în tot felul. Să observăm cum învață copiii limba, cum se aventurează cu toată încrederea în neinteligibil ; dacă ar vrea să aștepte inteligibilitatea, nu ar mai începe niciodată să vorbească. Se poate remarca însă că vorbele acționează asupra lor în chip cu totul magic, ca niște formule cu

Scanned with OKEN Scanner

care se poate invoca și alunga ceva, de unde și cele mai improprii și stranii locuții pe care nu le pot descompune în părțile lor componente, dar care le apar direct convingătoare și conțin o forță liniștitoare. De aceea, nici nu are vreo importanță faptul că ei află metafora înaintea expresiei propriu-zise, compusul și derivatul înaintea simplului și elementarului, și anume totul fragmentar și haotic. Da, dacă ar fi posibil să-i învățăm limba printr-un studiu metodic, în funcție de categoriile cuvintelor, de derivare și compunere, apoi de formele flexiunii și de regulile asocierii cuvintelor între ele, în sfîrșit în funcție de transpunerea sensului propriu asupra alegoriei, atunci limba le-ar rămîne toată viața doar un instrument exterior, o colecție de cifruri alcătuite din A+b, x, și alte asemenea semne algebrice. Dar faptul că limba ne este un lucru cu adevărat intim, prin care ne exteriorizăm sufletul și prin care sperăm că determinăm și la alții efecte asemănătoare, îl datorăm numai acelei inculcări inițiale, oarecum printr-o serie de decizii suverane. Concepția copilărească despre limbă, care se leagă atît de complet de sunet, este cea mai apropiată de cea poetică, după cum a dovedit-o folosirea metrului în poezie. Oamenii adulți, chiar și cele mai excepționale spirite dintre ei sînt, prin raport cu universul, încă și acum comparabili cu asemenea copii ; ca mamă și doică, natura rostește în fața lor legile ei eterne în forma figurată a fenomenelor, pe care ei le gunguresc apoi nedesăvîrșit, cu înțelegere turbure, dar cu un sentiment definit. Așa cum o învățare metodică ar dezbrăca limba de vrajă, tot astfel un învățămînt despre viață și lume, în felul în care-l intenționează luminiștii, începînd cu pedagogia, le-ar dezbrăca de vrajă în mod inevitabil pe amîndouă, dacă strădaniile acelora n-ar fi anulate de natură care este mai puternică. E foarte ușor să acuzi ceva că ar fi prejudecată sau superstiție ; este mai important însă să înțelegi asemenea păreri în contextul lor și să deslușești fundamentarea lor necesară în predispozițiile naturii umane și pe anumite trepte ale dezvoltării. Adeseori aceste păreri s-au înțeles — ele însele —

Scanned with OKEN Scanner

greșit, întrucît se întemeiau pe pretinse experiențe individuale. Dar filozofului îi revine sarcina să le înțeleagă mai bine, să găsească adevăratele lor izvoare și să recunoască ideea care adeseori este materializată foarte grosolan în ele. Astfel, la baza reprezentărilor despre vrăjitorie, despre efecte simpatetice etc., stă firește concepția superioară despre natură pe care am indicat-o în ora precedentă ; iar afirmațiile despre tribulațiile spiritelor rele, despre pactele cu ele, se referă la lupta dintre principiul binelui și răului care există incontestabil în fața noastră, care pare să fie o condiție a existenței finite și care a fost recunoscută dintotdeauna în problema originii răului, a cărei rezolvare s-a încercat în nenumărate feluri. Nici măcar concordanța perseverentă a tuturor popoarelor și timpurilor nu a putut să-i deconcerteze pe iluminiști. Și cu ce arme au pornit ei oare la luptă împotriva unei păreri atît de importante și remarcabile ? Cu acelea ale filozofiei oare ? Cum ar fi făcut-o, cînd aceasta însăși le apărea ca un lucru fără limite și suspect ? După ce ultimele mari minți speculative, un Descartes, Mallebranche, Leibniz și Spinoza, au părăsit scena, doar psihologia empirică a rămas ca un *caput mortuum* al filozofiei, prin protestantismul filozofic al lui Locke împotriva așa-numitelor idei înnăscute [36], protestantism care a încercat să arate cum, prin impresiile senzoriale, totul se desenează treptat pe tabla goală a spiritului, de fapt, pe neantul gol ; o știință care, ignorînd legitatea din firea omului, spera să afle urma naturii ei, observînd cum se petrec lucrurile din cînd în cînd, într-o situație sau alta. Cu asta, luminiștii se credeau îndreptățiți să considere drept simptome maladive toate fenomenele care se aflau dincolo de granițele receptivității simțului lor și să fie darnici cu epitetele de exaltare și nebunie. Ei ignorau cu totul drepturile fanteziei și, dacă le-ar fi fost cu putință le-ar fi plăcut să

[36] Acest termen a fost înțeles greșit, firește, de parcă le-am aduce cu noi pe lume ca un capital în monedă curentă, în timp ce ele sînt, mai curînd, înnăscute permanent spiritului sau spiritul și le „înnaște“ singur *(n. a.)*.

vindece oamenii complet de ea. Această fantezie pare să-și dezvăluie unele din taine de pildă în vise, unde jonglează dezlegată de orice constrîngere. De aceea visul este un element foarte poetic, iar poezia, dîndu-și desigur seama că ea însăși nu este decît un vis frumos, îl cultivă și îl îndrăgește. Cele mai vechi popoare și-au exprimat senzorial sentimentul cu privire la aceasta, considerînd unele vise drept preziceri ale viitorului sau drept convorbiri cu cei răposați ori inspirații divine. Psihologia știe să explice totul, bineînțeles pentru că din punct de vedere fiziologic nu sîntem pe deplin edificați ce este de fapt somnul. Visele se nasc din reprezentări care ne-au preocupat intens chiar în cursul zilei, ca și din stimulente fizice ; reprezentările iau naștere din vibrații — sau mai știi ce anume — ale fibrelor creierului, asupra lor acționează circulația sîngelui, asupra acesteia digestia și, astfel, toate provin din stomac. Asta este concepția prozaică a visătorilor ; pînă și grecii lui Homer erau atît de înțelepți încît să deosebească visele semnificative de cele doar întîmplătoare și le imaginau pe cele din urmă zburînd pe poarta de fildeș, iar pe celelalte pe poarta de corn. Însă cine își explică totul prin cele expuse mai sus, cine nu a avut în viața lui vise care — modest spus — fac dovada unei libertăți a fanteziei cît se poate de uimitoare și bizare, acela cu siguranță că nu va fi incomodat de o poezie excesivă.

Dar a adus luminismul oare oamenilor o mare binefacere prin eliberarea de anxietățile superstiției ? Nu mi se pare că acestea erau atît de grave ; mai curînd găsesc că fiecărei temeri i se opunea o încredere care o echilibra și care își căpăta valoarea abia prin existența temerii. Dacă existau presimțiri triste în privința viitorului, existau de asemenea, și prevestiri fericite ; dacă exista o magie neagră, în schimb aveau împotriva ei descîntece salutare ; împotriva stafiilor ajutau rugăciunile și versetele, iar dacă interveneau neplăceri din partea duhurilor rele, atunci cerul trimitea într-ajutor pe îngerii săi. Dar, luminismul nu va izbuti niciodată să elibereze omul de frică (nu mă refer aici la frica de un

anumit lucru, împotriva căreia te poate oțeli curajul, ci la frica fanstastică, groaza de necunoscut), indiferent de numele pe care-l va da obiectelor acesteia, întrucît asemenea frică face parte integrantă din componentele primare ale existenței noastre, așa cum se poate ușor dovedi.

Firește, că luminismul a intervenit și în morală și a pricinuit acolo mari nenorociri. În temeiul orientării sale economice, el a prezentat toate virtuțile, care nu voiau să se supună utilității în folosul treburilor pămîntești, drept exagerare și exaltare. Fără a mai admite vreo excepție pentru naturi deosebite, toate virtuțile trebuiau să fie înhămate deopotrivă la jugul anumitor obligații burgheze, la viața meșteșugărească și administrativă și apoi la cea familiară; și asta nu din patriotism și dragoste, ci pentru a ara, ca niște vite de tracțiune, ogorul statului și a face să prospere populația. Deoarece aprecierea autentic morală urmărește întru totul puritatea motivelor și nu succesul, ei puneau, mereu, mai curînd întrebarea: ce rezultă din asta? Exercitarea virtuților trebuia promovată în toate chipurile ca fiind folositoare, chiar dacă s-ar fi întemeiat pe motive străine; și astfel luminiștii au inventat frumoasa teorie a fericirii, prin care îi convingeau pe oameni că morala nu cere nimic altceva de la ei decît ceea ce e în adevăratul lor folos și că, prin împlinirea datoriilor, se rezolvă fără greș și prosperitatea lor pămîntească; un anume argument care, atunci cînd intră în joc, lipsește morala de orice valoare. Onoarea — această mare idee moștenită, măcar în ce privește unele rămășițe, din evul mediu, la ale cărui strălucite realizări a avut o contribuție decisivă în viață ca și în poezie, în măsura în care a cultivat vitejia și iubirea cavalerească — a fost tratată de către luminiști cu nespus dispreț, ca o himeră absurdă, firește din cauza caracterului ei nefolositor și pentru că faptul acesta nu vrea să coincidă defel cu interesul propriu. Onoarea este, într-un fel, o etică romantică; asta explică de ce anticii n-au cunoscut-o în acest sens, situație pe care cred că o deslușesc și din faptul că, la

antici, religia și morala erau mai bine separate [37]; întrucît creștinismul reclama întreaga activitate a omului, sentimentul de independență al efortului moral se salva în această direcție și mai inventa, alături de morala religioasă, una lumească încă independentă de ea. Principiile cavalerești ale onoarei nu vor putea deci să dispară cîtă vreme creștinismul are o influență atît de însemnată asupra eticii noastre, cîtă vreme este încă practicat fără a se ține seamă de decăderea lui. Dar luministul găsește că este inutil să pună astfel problema surselor și trece, cu înțelegerea lui economică, numaidecît la condamnare.

Teologia luministă constă în primul rînd din promovarea deplinei inteligibilități a religei, deci din respingerea tuturor tainelor și misterelor; ele sînt înlăturate prin explicație oriunde se mai găsesc într-o religie revelată, pe care vor să o mai lase, de formă, în viață. Caracterul absurd al efortului de a raporta totul la inteligibilitate apare aici în toată plenitudinea, întrucît omul, care este țesut în întregime din contradicții, nu se poate adînci cu contemplarea sa în invizibil și etern, fără a se prăbuși într-o prăpastie a tainelor. Apoi, în această teologie se ignoră fantezia ca organ al religiei și necesitatea de a da infinitului o reprezentare alegorică, pe cît posibil individualizatoare. Întrucît în toate religiile se întîmplă ca serviciul divin intim să se piardă cu totul din cauza ceremoniilor exterioare care fuseseră instituite inițial ca un semn al celui dintîi, deci pentru ca învelișul să fie luat drept esență, luminismul are oarecare dreptate în polemica sa împotriva acestora. Dar cine-i pune oare pe luminiști să nu sesizeze ideea aflată la baza unui serviciu divin, mai bine decît adepții grosolan senzoriali ai acestuia. Pentru a-și merita numele, luminismul ar trebui mai curînd să știe să însuflețească din nou simbolul oarecum împietrit și neînsuflețit. Dar el vrea o religie pur ratio-

[37] Despre dueluri; *Reichsanzeiger* (Buletinul imperiului), *Hennings (n. a.)*.

nală, fără mitologie, fără imagini și semne, și fără datini. Îți poți da ușor seama că asemenea lucru este mortal pentru poezie, care nu are puncte de contact cu religia decît pe această latură. Astfel, unii clamează și împotriva antropomorfismului, iar biblia, care de la un capăt la altul îl reprezintă pe Dumnezeu în chipuri omenești, iese firește cam prost la socoteală. De îndată ce omul intră, însă, în contact personal cu dumnezeirea, nu mai poate ieși prea ușor din acest gen de reprezentări, iar în străfundul sufletului său va pluti, conștient sau inconștient, o educație umană. Dar, ce este oare, în asta, atît de nedemn și de discreditant? Firește, faptul de a considera trupul doar pămîntește ca un instrument al nevoilor și plăcerilor senzoriale. Privit cu ochi mai spirituali, el este o alegorie a alcătuirii lumii, o oglindă și o reproducere a universului, pe care astrologii au denumit-o atît de frumos cu cuvîntul magic microcosm; dar, dacă în schimb considerăm natura ca trup al lui Dumnezeu, atunci antropomorfismul capătă un alt aspect și o semnificație ce depășește cu mult orizontul luminismului obișnuit. În sfîrșit, în ipoteza unei religii care are un fundament istoric, asemenea celei creștine, teologiei luministe îi revine concepția luminată despre istorie, adică ipoteza că generațiile de odinioară nu s-au putut deosebi cu nimic de a noastră; totul este modelat astfel după sfera restrînsă a experiențelor de azi și dacă nu se încadrează în ele, este ridiculizat și înlăturat prin explicații. Ca întemeietor al acestei concepții poate fi amintit, mai ales, Voltaire pe care noii noștri exegeți îl urmează mai mult decît își dau ei singuri seama.

Cam la fel stau lucrurile și cu *toleranța*, care este considerată de obicei ca un accesoriu al luminismului. Privită ca maximă politică, anume că membrii diferitelor religii au voie să-și exercite nestînjeniți serviciul divin într-un stat, ea poate fi foarte recomandabilă, afară doar de cazul cînd statul și religia redevin una printr-o înlănțuire superioară; dar ea nu este cîtuși de puțin o invenție a vremurilor mai noi. [Toleranța împăratului

Friedrich II față de Sarazini — toleranța turcilor.] Privită ca fel de a gîndi, se pune însă întrebarea dacă nu este cumva pur și simplu indiferentism deghizat ; căci e imposibil să-i fie cuiva indiferent faptul dacă oamenii, de care se interesează, gîndesc la fel cu el, în cele mai importante probleme. În plus, pentru a recunoaște ceea ce este valabil și bun chiar și într-o formă și manieră de gîndire foarte diferită de a noastră, este nevoie de universalitatea filozofică a spiritului ; dar atunci ea nu va mai fi o simplă îngăduire, ci o adevărată prețuire. Dealtfel, în cuvîntul toleranță, oricît de modest și pașnic sună, se ascunde o imensă prezumție. Să punem mai întîi întrebarea în ce măsură vor să ne tolereze și să ne suporte ceilalți, care au alte concepții decît noi ? Un lucru este sigur, anume că nu poate fi încă vorba cîtuși de puțin de toleranță acolo unde îți arogi dreptul să califici o concepție religioasă oarecare cu epitetul de exaltare, adică doar o expresie mai indulgentă pentru nebunie. Atît de mult lăudata toleranță a vremurilor noastre nu trebuie să fie pusă cîtuși de puțin la încercare, în sensul ca un om să ia în serios creștinismul sau să nutrească credință religioasă față de vreun lucru care le pare toleranților minunat, căci atunci iese la iveală adevăratul ei aspect și dezvăluie maxima care îi stă de fapt la bază : anume că totul trebuie să fie tolerat în afară de religie.

În același fel merită să fie lăudat, condiționat, și *umanitarismul* în sens politic (prin care se înțelege, de pildă, legi penale mai blînde și altele asemenea), ca o instituție adecvată spiritului vremii, în măsura în care, presupunînd o mai redusă energie a întregului neam, sînt mai puțin de temut atitudini și acțiuni ale furiei și sălbăticiei și, deci, trebuie să ne înspăimîntăm mai puțin de ele. Totuși, pot fi foarte contestabile unele chestiuni de acest fel, de pildă, totala abolire sau prea marea limitare a pedepselor capitale. Nu e nevoie decît să intervină o agitație într-o anumită masă mai mare, că îndată și izbucnește din nou, cu violență, principiul crud din om și

arată că nu s-a ajuns prea departe cu mult lăudata blîndețe a moravurilor noastre. Chiar și în orice război care durează cîtăva vreme, oamenii se sălbăticesc ; și de aici se vede infinita superioritate a spiritului cavaleresc, care nu lăsa să iasă defel la iveală brutalitatea în asemenea ocazii. [Umanitarismul ca blîndețe a celor mari față de cei mărunți, deja o virtute cavalerească, o *curtoisie*.] Sub raport social, adeseori umanitarismul este, în aceeași măsură ca și toleranța, doar indiferentism pur, tratare prea binevoitoare a răului și nedemnului, datorită lipsei de seriozitate și propriei slăbiciuni.

Libertatea de gîndire, care de asemenea se pretinde a fi o invenție a vremurilor noastre, este o condiție necesară a luminismului și, de aceea, luminiștii nu știu să o prețuiască îndestul. De fapt, un proverb vechi spune : gîndurile sînt scutite de vamă ; ne-am putea imagina astfel că libertatea de gîndire ar fi putut exista pe lume în toate vremurile, cu condiția ca omul să-și fi păstrat gîndurile doar pentru sine. Dar luminiștii vor să mai aibă și libertatea de a pălăvrăgi și de a scrie și de a tipări pe larg despre asta. Asemenea lucru coincide totuși cu așa-numita *publicitate*, adică, cu permisiunea și libertatea de a da în vileag tratativele privitoare la afacerile politice, prin intermediul tiparului — o mult lăudată invenție —, care nu ar fi însă decît, cel mult, împlinirea unei lacune, deoarece, în vechile state, treburile erau mult mai publice, iar tratativele se duceau în fața tuturor. Totuși, despre libertatea serisului și a tiparului nu se poate afirma că ar exista în fapt, cînd este acordată scriitorilor doar prin bunăvoința celor ce tocmai guvernează și cînd nu este asigurată prin legi constituționale, asigurare cu care nu se pot lăuda decît puține țări din Europa. Ea exista mai mult în evul mediu, în măsura în care, din cauza separației statului de biserică și a frecventelor disensiuni dintre ele, putea afla ocrotire din partea unuia sau a celeilalte ; de aceea exemplele cele mai surprinzătoare de temerară libertate a scrisului le găsim în opera lui Dante, Petrarca, Boccaccio, a Minnesägerilor etc. De la reformație încoace, în statele protestante tre-

burile religioase au ajuns dependente de suveranii laici, în cele catolice suspiciunea a dat naștere unei cenzuri stricte, prohibirii anumitor cărți și altor măsuri asemenea. Așa cum stau lucrurile astăzi, îngrădirea libertății tiparului poate deveni, firește, foarte dăunătoare; dar, în fond, se poate discuta cu privire la limitele ei și s-ar putea face recomandarea de a scrie unele cercetări într-o limbă savantă străină, un vechi obicei pe care îndrăzneala și apoi ignoranța epocii mai noi l-a abolit.

Faptul că am caracterizat just spiritul epocii, în științe și în alte domenii, ca o dominație inadmisibilă a minții prin raport cu rațiunea și fantezia, rezultă și din evenimentele care au acționat decisiv asupra configurației și culturii de astăzi a Europei. În afară de reformație, din care derivă luminismul, ba care era chiar luminism în germene, există numai invenții ce urmăresc să-i procure omului, cu ajutorul unor unelte mai comode, o mai puternică dominație asupra lucrurilor exterioare; datorită acestui fapt, doar mintea ce se preocupa numai de ele era ridicată, în mod firesc la rangul de forță eminentă: inventarea prafului de pușcă, descoperirea Americii și regăsirea Indiei — care nu au fost posibile decît datorită desăvîrșirii navigației cu ajutorul busolei —, și inventarea tiparului. Am arătat mai sus, cum fizica recentă își datorează cele mai multe din descoperirile sale instrumentelor mai perfecționate. În ceea ce privește acele evenimente, oricît de admirabile ar fi ele sub aspectul autorilor lor — reformația din cauza eroicei ei iubiri de adevăr, celelalte pentru perspicacitatea pusă la contribuție —, mi se pare totuși că au avut, în ansamblu, o influență foarte nefastă asupra Europei. În primul rînd, Reforma a tunat și fulgerat împotriva acelor abuzuri, a căror înlăturare s-ar fi putut înfăptui în întreaga biserică (aceasta înseamnă firește catolicismul) poate mai treptat, cu vremea însă mai universal și mai durabil. În fond, reformatorii se aseamănă cu teologii mai noi față de care erau dealtfel adevărați eroi și coloși, chiar și numai prin faptul că, fiind adversari ai oricărei mistici, se tîrguiau în fond

pentru credința în minuni, ca să iasă cît mai ieftin la socoteală în privința ei, prin faptul că ignorau necesitatea și importanța unei dezvoltări simbolice a religiei în obiceiuri și mitologie și, în sfîrșit, prin faptul că procedau foarte neistoric, distrugînd dintr-o lovitură întreaga istorie a creștinismului de aproape un mileniu și jumătate, cu excepția doar a primelor generații. Țările devenite protestante au suferit la început, din cauza lor, un mare regres, recăzînd într-o fază barbară plină de controverse ; progresele ulterioare din domeniul științelor au fost mai mult un rezultat indirect. În țările rămase catolice s-a produs deopotrivă o frînare și o stagnare a culturii care ajunsese atît de înfloritoare, stagnare datorită faptului că biserica, luptînd pentru existența ei, a devenit neliberală și suspicioasă. Înainte vreme, ea fusese mama blîndă a artelor ; în muzică, poate cîntecul bisericesc ne-a păstrat singurele rămășițe autentice de muzică grecească ; pictura îi datorează totul : subiecte, însuflețire și o mare emulație ; de sculptură și arhitectură, nici nu mai vorbim. Pictura încă nu a putut ajunge la oarecare înflorire în nici o țară protestantă (cu excepția întrucîtva a Olandei ; dar ce reprezintă aceasta față de marile tablouri italienești din secolul al XVI-lea ?), și se poate dovedi ușor că acest fapt se datorează constituției religioase. Europa, menită să alcătuiască doar o singură mare națiune, fapt pentru care existau premise încă din evul mediu, s-a divizat : activitatea științifică s-a retras spre nord, arta și poezia au rămas în sud ; și întrucît fără apariția Reformei Roma ar fi rămas pe merit centrul lumii, iar întreaga cultură europeană ar fi adoptat coloritul și forma italienească, acum tonul l-au dat Franța și Anglia ; iar de acolo, din lumea apuseană, s-au răspîndit în mod nefiresc multe și în Germania — orientul propriu-zis al Europei. Ca mamă a Reformei, Germania a suferit pe pielea proprie cele mai supărătoare efecte : scindată în două națiuni, cea de nord și cea de sud care, lipsite de afecțiune și armonie, nu știu nimic una de alta și se stînjenesc reciproc, în loc să dea împreună la iveală

cele mai minunate manifestări ale spiritului; într-o parte paralizată de abuzul libertății religioase, în cealaltă apăsată de despotismul clerical și abrutizată; și încă nu există nici o perspectivă de unificare. Germania joacă rolul cel mai penibil în istorie și este în primejdie să-și piardă cu totul independența.

Descoperirea noilor continente a produs, de fapt, o grandioasă perioadă eroică la națiunile care au înfăptuit-o, la portughezi și la spanioli, și a făcut din ele, pentru o vreme, centre ale culturii europene. În ansamblu însă, descoperirea continentelor noi a sporit incomensurabil luxul și, prin asta, dominația națiunilor care fac comerț asupra celor care nu fac: și, iarăși, în cele dintîi a consolidat, prin industria fabricilor, despotismul banului și dependența săracilor de bogați. Inventarea prafului de pușcă a distrus spiritul cavaleresc, fapt pe care l-a deplîns atît de frumos încă Ariost, și a adus o mulțime de nenorociri politice asupra Europei. În sfîrșit, tiparul a făcut posibil și a declanșat cel mai oribil abuz al scrisului. [Pactul lui Faust cu diavolul.] Singurul serviciu esențial, pe care l-a adus lumii, a fost de bună seamă, chiar la început: difuzarea autorilor clasici; căci se pare că spiritele trebuiau să fie fertilizate de germeni din antichitate pentru a se trezi cu energie nouă în artă și știință; încă înaintea inventării artei tipografice lucrurile se petrecuseră mai mult sau mai puțin astfel cu marii poeți. După ce a determinat acest lucru, mai bine ar fi dispărut din nou; așa cel puțin nu ar mai fi luat naștere monstruoasele manifestări ale literaturii moderne, pe care le-am descris în primele ore. Oricine își dă ușor seama, firește, că este mai comod să tipărești o carte din capul locului în cinci sute de exemplare, decît să o copiezi de tot atîtea ori. Numai că se pune întrebarea în ce scop au trebuit oare să fie multiplicate atît de mult scrierile? Dacă e vorba de legi, ordonanțe sau alte proclamații contribuind la prosperitatea generală, atunci o singură tablă expusă public ar obține același efect. Dacă e vorba de experiențe, observații, care îmbogățesc cu adevărat un domeniu de cunoștințe,

Scanned with OKEN Scanner

va fi suficient să le depui în manuscris la una sau cîteva din biblioteci. Savantul serios trebuie să apeleze la marile biblioteci, căci nu-şi poate procura singur totul. Ce rost au manualele care se repetă la infinit? Că doar în toate domeniile de cunoştinţe, care nu sînt numai simplă nomenclatură, îndrumarea practică are rolul cel mai important, ca de pildă în medicină. Ba chiar şi în filozofie, grecii au considerat învăţămîntul oral ca fiind mult superior, iar cele mai bune scrieri ale lor în acest domeniu sînt reproduceri ale unor capodopere rezultate din comunicare liberă. În ceea ce priveşte poezia, în special, uşurinţa comunicării prin litere moarte a redus considerabil receptivitatea faţă de farmecul prezentării vii. La greci, poezia dramatică trăia pe scenă, cea lirică în cîntec, cea epică în gura rapsozilor; şi, chiar atunci cînd poezia a început să fie tratată mai savant, poetul a găsit mijlocul de a se face cunoscut în mod strălucit printr-o lectură publică. [Antimahus[38], Herodot.] În evul mediu, poezia a trăit din nou în cîntecul şi declamaţia trubadurilor şi recitatorilor şi însuşi Ariost îşi destina cîntecele, iniţial, lecturii cu glas tare. În ţările meridionale, unde lumea citeşte mai puţin, povestirea orală publică şi-a păstrat pînă astăzi farmecul. O astfel de comunicare trezeşte cu totul altă încordare şi participare, decît cititul singular, în singurătate. Dar tipografia a anulat, în mare parte, chiar şi farmecul scrisului însuşi. Faţă de dificultatea de a-şi procura cărţi, chiar şi una singură era o posesiune preţioasă, care se lăsa moştenire din generaţie în generaţie: era o sărăcie romantică. [Obiceiul de a păstra cărţile legate cu lanţuri.] Acum, datorită uşurinţei posesiunii, oamenii au devenit atît de indiferenţi faţă de tot ce este mai deosebit, încît de cele mai multe ori nici nu mai citesc cu reculegere, ci pur şi simplu pen-

[38] Antimahus, poet grec din Kolophon (pe la 400 î.e.n.). autor al unei epopei, *Thebais*, şi al unui ciclu de elegii, *Lyde*, a fost precursorul şi modelul poeţilor alexandrini, care-l situau imediat după Homer datorită erudiţiei sale *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

tru a se distra, fără a gîndi. Dacă pe vremuri dorința de-a avea o anumită carte devenea atît de puternică, încît omul nu se mai putea lipsi de ea, n-avea decît să și-o procure punînd să i se facă o copie proprie; și pentru asta principii își vor fi trimis unul altuia solii. [Împăratul Maximilian.] Vedem, așadar, că tiparul — care părea destinat în mod special să salveze de la pieire monumentele remarcabile ale vremilor mai vechi — a realizat acest lucru rareori, în afară de primele epoci, că manuscrisele cele mai remarcabile ale evului mediu zac pînă astăzi încă netipărite și că, dacă au fost totuși tipărite cîndva, asta nu s-a înfăptuit prin intermediul industriei librarilor, ci datorită sprijinului generos al prinților (ca în cazul lui Muratori[39], Leibniz etc.). În schimb, odată cu lecturile inutile, au sporit în aceeași măsură și scrierile inutile. Înainte vreme, scrisul nu putea să fie o meserie; mai întîi îți notai gîndurile pentru propria plăcere, și asta înseamnă a fi un adevărat scriitor; dată fiind dificultatea de a generaliza cunoașterea produselor spiritului, nu se impuneau decît lucrurile cele mai deosebite (acestea, însă, într-o măsură cum nu s-a mai întîmplat mai tîrziu; de pildă, pentru lectura și comentarea *Divinei comedii* a lui Dante s-a înființat o catedră specială la Florența — o cinstire de care, din cîte știu, nu a mai avut parte nici un alt poet mai recent), iar lumea nu era bîntuită de nenumăratele monstruozități ale spiritelor lipsite de maturitate. Mi se va obiecta că și eu însumi pun să se tipărească multe lucruri, poate nefolositoare; și aș vrea să răspund cu o expresie, de care se slujesc englezii cu privire la fumat, atunci cînd, fiind într-o odaie strîmtă cu mulți fumători, nu pot scăpa de supărătorul fum decît fumînd și ei *(to smoke in one's owen defence): I print in my owen defence.* De fapt, însă, dacă ar fi posibil să se desființeze printr-o convenție generală fo-

[39] Ludovic Antonio Muratori (1672—1750), savant italian și conservator al Bibliotecii Ambroziane din Milano, purtător al unei intense corespondențe cu Leibniz *(n. tr.)*.

losirea tipografiei, aș fi foarte mulțumit, mi-ar rămîne încă destule alte modalități de comunicare a gîndurilor, ca de pildă aceea pe care o practic acum și care mi se pare cu mult mai excelentă. Tot ceea ce am spus pînă aici nu trebuie înțeles, însă, cîtuși de puțin în sensul că acum, cînd nevoia de cărți tipărite a devenit obișnuită, desființarea tipografiei nu ar avea cel mai nefast efect, sau că nu ar putea chiar deveni un instrument îngrozitor în mîna despotismului, — ci că este vorba despre o întorsătură inițial diferită, pe care cultura mai nouă ar fi putut-o lua fără această invenție.

Ora a șasea: Influența inevitabilă exercitată asupra poeziei de cele expuse pînă aici este ușor de înțeles. Orientarea exclusivă, consecvent aplicată, către ceea ce este mai util ar trebui de fapt să-i dea întru totul poeziei răvaș de drum; iar adevăratul spirit al luminismului în această privință conduce la întrebarea matematicianului: de fapt ce se dovedește prin poezie? Izvoarele oricărei ficțiuni au secat atunci cînd mitologia a fost trecută la rubrica superstiției și cînd simbolica a dispărut din natură (*Hamlet, Macbeth,* Voltaire). A apărut o critică deopotrivă de protestatară care considera aproape ca un principiu potrivnic tot ceea ce era cu adevărat pozitiv în poezie și artă, ceea ce ea nu putea nega integral, adică geniul, și a vrut să-l știe subordonat principiului negativ, așa-numitului gust. O ripostă nulă și doar închipuită; căci, în semnificația lor, aceste lucruri sînt un tot indivizibil. Astfel s-a născut și legenda despre o fantezie dezlănțuită care, acolo unde credeam că o găsim oarecum, nu este altceva decît o memorie neordonată; firește că tuturor celor total lipsiți de fantezie, orice fantezie le pare excentrică și dezlănțuită. Fantezia creatoare este concomitent necondiționat liberă și legică, de aceea în ea nu poate interveni nici o intemperanță. Trebuie doar să știm că fantezia prin care ia naștere, pentru noi, lumea și cea prin care se plăsmuiesc capodoperele sînt una și aceeași forță, numai cu diferite moduri de acțiune. Critica aceea insistă încă numai asupra virtuților pur negative; evita-

rea indecentului, inconvenabilului etc., şi astfel chiar şi idealul ei despre stilul poetic constă în faptul că în versuri s-ar spune ceea ce nu am putea spune şi în proză (în aceea a limbii burgheze de utilitate publică), aşa cum, de fapt, orice exaltare din om ar trebui să se supună utilităţii.

Critica amintită este diametral opusă acestei critici a corectitudinii şi de aceea a fost nevoie ca maximele ei să se dezvolte mai din adîncul temeiurilor şi spiritului general al epocii. Cred că în artă trebuie să acordăm recunoaştere necondiţionată, la fel cum şi respingem necondiţionat. Dacă am aflat o dată undeva divinul, să i ne dăruim cu un fel de evlavie, pentru a ne lăsa cu totul pătrunşi de el; doar printr-o divinizare prealabilă a marilor maeştri dobîndim dreptul ulterior de a critica eventual ceva. Departe de a privi de sus, prin prisma înţelepciunii epocii, cu un fel de compătimire, la operele vremurilor vechi [40], la necizelarea lor, la reprezentările superstiţioase care sălăşluiesc în ele, eu le întîmpin pătruns de adoraţie, pe deplin convins că orice epocă este superioară celei a noastre în ce priveşte poezia şi arta.

Singura chestiune la care mai rămîne să răspundem, după această prezentare a situaţiei actuale din cultura europeană, cu toate ramurile ei, se referă la perspectivele de viitor. Este oare această situaţie definitivă, fără să mai îngăduie alte speranţe? Trebuie cumva să ne temem chiar de o decădere şi mai mare? Sau se vădesc urme şi semne ale unei reveniri spre mai bine? În sprijinul speranţei pledează însăşi felul de-a considera în general natura umană, anume că tot ceea ce are ea esenţial şi valabil în sine este de fapt nepieritor şi etern, că aceea ce constituie baza existenţei noastre — morala şi religia, poezia şi filozofia — nu poate să piară niciodată, după cum nici nu a avut o origină întîmplătoare în timp. Însuşirile superioare ale omului pot doar să dormiteze, pot fi trase în jos de povara elementului

---

[40] Bouterwek, *Istoria poeziei italiene (n. a.).*

pămîntesc și material, pot fi modificate și stăvilite în eficiența lor de către constituția societății, astfel încît forța individului să se revolte zadarnic împotriva forței moralei și a deprinderii generale și să determine, ca într-un torent furtunos, un vîrtej mic care, de la o mică distanță, devine deja imperceptibil. S-ar putea demonstra foarte bine istoricește că, începînd din epoca de la care deriv eu începutul evului contemporan, opoziția față de principiul negativ nu a amuțit niciodată cu totul; acum ea se agită din nou, mai hotărît și mai viguros, în Germania epocii celei mai recente. Întrucît am vrea să putem vedea confirmată, în istoria culturii umane, legea naturală a unui flux și reflux alternativ sau, cum se exprimă Hemsterhuis, a unui periheliu și afeliu, nu văd întrucît ar putea să fie atît de irațională speranța într-o înnoire, într-o mare schimbare intervenită în curentele efortului spiritual. Regenerare se numește noțiunea mediatoare între efemeritatea individualului și eternitatea generalului, care stau în același raport ca trupul cu sufletul. Geniul neamului omenesc este etern și doar unul, el își alcătuiește numai, din timp în timp, o nouă formă, atunci cînd cea veche a îmbătrînit: simbolul lui este pasărea Phönix care renaște din propria ei cenușă. Să ne înălțăm privirea deasupra prezentului îngust, să ne gîndim cum ceea ce îl absoarbe cu totul pe omul obișnuit — mediul său ambiant, sfera experiențelor sale de viață — nu va mai fi, în curînd, decît un punct în istorie; cum mii de strădanii împlinite cu atîta zarvă n-au lăsat o urmă; cum altele vor părea posterității mărunte și insignifiante; să ne avîntăm pînă la un punct de vedere de unde să cuprindem cu privirea acest tot — pe care tocmai l-am descris ca ultima epocă —, poate nu ca pe ceva care există în sine, ci ca pe o tranziție, o pregătire, întocmai ca acel proces de ardere. Pentru cercetarea cu adevărat istorică, vîrsta omului și veacurile merg împreună, într-o singură respirație a speței umane, într-o singură pulsație a forțelor de viață.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mulți dintre prietenii mei, împreună cu mine însumi, am vestit începutul unei epoci noi în diferite chipuri, în poezii și în proză, în serios și în glumă ; iar anumiți bărbați foarte onorabili, care nu au habar de nici o altă epocă decît de aceea pe care o anunță clopotele din turn, cu bătăile lor, și o vestesc paznicii de noapte, au făcut din aceste bucuroase speranțe ale noastre o mare crimă. În special, un bărbat în vîrstă — care are nenorocul că, atunci cînd și-a pus o dată în mișcare organele vorbirii, nu le mai poate readuce în stare de repaos, din pură neputință, și astfel nu mai poate ajunge la tăcere — a fost scos cu totul din fire de acest lucru și scrie necontenit împotrivă-i, așa cum Münchausen a trebuit să-și țină brațul vreme de trei zile încă după bătălie, pentru că mișcarea lovitului cu sabia continua convulsiv. Clamările îngrozitoare împotriva acestui lucru, care nu mai contenesc din toate părțile, par să trădeze totuși faptul că adversarii afirmației noastre nu o consideră chiar atît de fără sens cum pretind și că poate se tem totuși într-ascuns să nu le fie turburată, de către acele gusturi detestate, liniștita posesiune a liniei juste. Ei sînt revoltați și pentru că lumea nu mai vrea să acorde prețuire unor autori pe care ei i-au ridicat în slăvi pînă acum, mai mult în baza autorității și din obișnuință, decît dintr-un impuls adevărat, și pentru că se spune pe șleau cum că nu ar fi decît poeți mediocri și filozofi sau critici proști ; cu asta se consideră disprețuiți și ei, totodată. Și aici pare să stea același motiv la baza violentei revolte împotriva acestui fapt. O faimă întemeiată pe pretenții valabile trebuie să iasă confirmată după verificarea cea mai severă ; dacă numai cîteva obiecțiuni aruncate la voia întîmplării pot da o lovitură unei mari reputații de scriitor (așa cum la Shakespeare simplul șuierat al spadei lui Pyrus îl doboară la pămînt pe neputinciosul patriarh Priam), oare cum ar arăta lucrurile în cazul unei examinări serioase și exhaustive? Ei disprețuiesc nespus de mult maxima că, în cazul prestigiului literar, nu trebuie să intervină nici o prescripție, disprețuiesc brutalitatea manifestărilor pu-

blice şi, în cele din urmă, recunoaşterea şi respingerea necondiţionată, întrucît din cauza propriei lor imperfecţiuni o apără şi pe aceea a altora.

Cei cărora li se acordă cinstea de a fi numiţi cu precădere fracţiune în cadrul literaturii (întrucît, în marea masă a vulgarităţii, ceea ce e bun trebuie să se caute în mod firesc şi să fie solidar, fără egoism) nu sînt atît de smintiţi, încît să-şi închipuie că asupra alcătuirii exterioare actuale a îndeletnicirilor omeneşti pot acţiona nemijlocit cîteva opere filozofice şi poetice; misterele tăcute ale unui suflet ce se străduieşte nu se sărbătoresc în pieţe şi pe străzi. Ştim prea bine că cei mai mulţi oameni, o dată trecuţi de perioada destinată de rînduiala burgheză învăţăturii, se închistează într-un cadru atît de limitat încît, departe de-a mai avea vreun interes universal şi de-a mai fi capabili să-şi însuşească cu forţele adunate ceva măreţ, care să contrazică toate deprinderile lor de pînă atunci, mai curînd li se întoarce mecanic arcul, ca unor ceasornice, pentru treburile zilnice. Chiar şi la tineretul mai receptiv, care este din fire mai înclinat către nou, se iscă adesea numai un entuziasm superficial, care trece ca un foc de paie: în timp ce ei cred că-şi însuşesc fără nici un efort, chiar din prima mînă, tot ceea ce e mai elevat, se nasc admiratori[41] şi imitatori, care sînt cu mult mai răi decît adversarii, întrucît aceştia din urmă nu pot să ignoreze ţelul ce se urmăreşte, în aceeaşi măsură în care ceilalţi îl denaturează pînă la punctul de a-l transforma în caricatură. Deci nu ne facem cîtuşi de puţin iluzii cu privire la o acceptare generală, care să fie deja fapt împlinit; afirmăm doar că au fost însămînţaţi germenii unei noi evoluţii; însă nu se poate preciza cu anticipaţie în ce condiţii temporale se vor dovedi ei rodnici. Chiar dacă am rămîne absolut singuri şi nu am putea conta cîtuşi de puţin pe o alianţă tot mai largă a spiritelor cu tendinţe comune, totuşi nu am fi mai puţin

---

[41] Jakob Minor consideră că prin „admiratori", Schlegel se referă în special la Brentano *(n. tr.)*.

îndreptățiți să spunem că începe o epocă nouă, de îndată ce o simțim în noi. Căci, privită dintr-un punct de vedere superior, epoca aceasta înseamnă crearea omului liber și depinde doar de el ce anume va cufunda în negura trecutului și ce va vrea să păstreze ca prezent, pentru a-și dezvolta viitorul din asta. De bună seamă, fiecare trebuie să știe singur, dacă au apărut în el cu adevărat noi surse ale existenței. Prin acest început al unei noi epoci înțelegem, însă, în atît de mică măsură o distrugere a celei de odinioară (cum ni s-a reproșat în mod greșit), încît mai degrabă recunoaștem expres că am fost călăuziți pe această cale de marile spirite ale antichității. Admiratori ai epocii actuale sînt mai curînd aceia care disprețuiesc anticul autentic, în măsura în care cele petrecute în ultima vreme le apar mai mărețe și mai demne de admirație. Astfel, pentru cineva care stă pe o cîmpie întinsă, orizontul larg poate fi mascat de o colină de nisip; dar vîntul spulberă această colină de nisip și abia atunci apar munții albaștri ca adevărata limită a orizontului.

Mă aștept la obiecția că punctul de vedere prezentat de mine ar fi un copil revoltat și nerecunoscător al epocii, a cărei cultură gîndurile mele o poartă totuși în sine, cu coloritul și forma ei; și că, de aceea, eu aș combate epoca aceasta cu propriile ei arme. Numai că eu nu afirm că nu trebuie să preluăm nimic de la această epocă, după cum tot atît de puțin îmi trece prin minte să calific drept simplă rătăcire întîmplătoare tendința care îi alcătuiește spiritul și să nu recunosc că, în istoria culturii, a trebuit să apară în mod necesar și această orientare și că a fost nevoie ca ea să fie urmată cît mai mult cu putință. Ceea ce este cu adevărat real în ea nu poate să piară și nici nu va pieri; iar cine nu a putut s-o stăpînească, cine nu poate să țină întru totul pasul cu epoca în propriul său domeniu, acela nici măcar să nu intervină în discuția despre vremurile noi. Fără a ține seama de asta, negativul rămîne, în aprecierea absolută, ceea ce este, chiar dacă pentru mine, atunci cînd prezint negativul ca negativ, rezultă de-aici

Scanned with OKEN Scanner

iarăși ceva pozitiv, așa cum în limbă două negații înseamnă o afirmație. După cum afinitatea chimică este condiționată de opoziție, iar polul negativ al unui magnet îl atrage pe cel pozitiv al altuia, tot astfel și o extremă dă naștere extremei opuse ei; iar suprasaturarea cu nereligiozitate poate genera religie, moleșeala morală un nou entuziasm, iar moartea prozaică o nouă poezie, la fel cum un empirism, care transformă toată știința umană într-un agregat fără subordonare și coerență, duce îndărăt la filozofie. În decursul timpului, tot ceea ce a existat se transformă necontenit, nu mai revine în aceeași formă: așadar antichitatea nu mai poate fi restaurată oricum, ci trebuie să se nască ceva nou, și acesta va fi, în mod necesar, un produs al culturii de astăzi fecundate de cea de odinioară. Tot jocul forțelor noastre spirituale se bazează pe permanenta alternare a activității îndreptate spre exterior și orientate apoi din nou asupra ei înseși; tot astfel, întreg spiritul pare să fie cuprins de contracțiuni și expansiuni alternative. Cine știe? Poate că tot ceea ce am descris ca ultimă perioadă nu trebuie privit decît ca o singură mare reflectare a genului omenesc asupra lui însuși și că, din această cauză, a trebuit să capete în mod necesar un aspect negativ. Un singur lucru este sigur, anume că în forma filozofiei celei mai recente își află expresia o conștiință sporită, un grad de autoînțelegere, cum nu s-a mai manifestat încă niciodată în încercările filozofice. Astfel și poetul de astăzi trebuie să cunoască esența artei sale mai limpede decît puteau să o facă marii poeți de odinioară, pe care noi trebuie să-i înțelegem de aceea mai bine decît s-au înțeles ei înșiși. În operele lui, o reflecție superioară trebuie să se adîncească din nou în necunoscut. De aceea, universalitatea este acum singurul mijloc pentru a atinge iarăși culmea măreției. Un poet nu trebuie să fi făcut doar studii cuprinzătoare cu privire la poezia antică și modernă, el trebuie să fie într-o anumită măsură și filozof, fizician și istoric. Nu-i de mirare că, în asemenea situație, propriile sale opere par adesea doar simple încercări izo-

Scanned with OKEN Scanner

late, de vreme ce o anumită unilateralitate a virtuozității îi este atît de favorabilă. Dar, dacă la început nu sînt dezvoltate perfect, în adevăratul sens al cuvîntului, decît doar unele aspecte izolate, totuși măiestria deplină va apărea și ea din nou cu vremea.

Ceea ce consider eu că trebuie socotit printre elanurile spiritului ce reînvie nu este, în parte, nici măcar nou : numai că, izolat sub maldărul de confuzii, se pierduse aparent și abia acum face impresia că acționează din nou concentrat asupra unui focar. Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă s-a ridicat *Winckelmann;* el a deschis, cu sacră însuflețire, templul artei antice și s-a consacrat, el însuși, sacerdot al vechilor zei. De fapt, la început a vorbit doar despre artele plastice; dar din puține aluzii se poate vedea că, prin intermediul lor, cunoștea foarte bine și poezia anticilor; și felul său de a privi monumentele antichității din domeniul acelor arte rămîne un model desăvîrșit pentru orice prezentare a spiritului clasic și sub alte aspecte. El a avut îndrăzneala să respingă pur și simplu întreaga artă modernă, cu excepția doar a cîtorva dintre marii ei maeștri mai vechi; ba chiar a fost nedrept față de operele acestora, în măsura în care nu le considera decît apropieri de antichitate și nu creații propriu-zise dintr-o sferă opusă : o unilateralitate necesară pentru el, care era grec întru totul. Nu era instruit în domeniul filozofiei, totuși instinctul îl atrăgea către cel mai măreț stil al speculației care ne-a fost păstrat din antichitate și, acolo unde filozofează, el și platonizează totodată. Dovada marilor sale concepții o face dealtfel desconsiderarea filozofiei englezilor și francezilor din acea vreme, în special a criticii lor artistice, desconsiderare care a răsunat, firește, ca vocea unui profet în pustiu.

Ceva mai devreme își făcuse apariția *Lessing,* dar perioada cea mai valoroasă a acestuia se situează mai mult către sfîrșitul vieții sale. Se înțelege de la sine că nu-l menționez aici ca poet; dealtfel nici nu a fost cîtuși de puțin poet, după cum singur a recunoscut; el s-a considerat mai curînd un critic de artă, dar și pen-

tru asta îi lipsea receptivitatea față de multe laturi ale poeziei, cum și o cunoaștere istorică desăvîrșită. A devenit mai curînd un exemplu evident al faptului că rațiunea, care doar calculează, nu e suficientă nici pentru a practica poezia, nici pentru a o analiza. Așadar, în această privință nu i se poate recunoaște altceva, decît că nu s-a lăsat amăgit niciodată de autoritate și de rutina artistică importată. Dar a fost un gînditor care a adus stimuluri revoluționare în toate domeniile cunoașterii umane. A realizat, în sine însuși, un model nemuritor de cercetare a adevărului, cercetare dezinteresată, incoruptibilă, neobosită și plină de mînie și ură nobilă împotriva a tot ce e rău, nul și absurd. Și în teologie a dovedit multă seriozitate și a declanșat tocmai din această cauză, un scandal general. (Profeția sa. Poezia lui Friedrich cu privire la asta.) „De fapt a rămas doar schița unui filozof excepțional", dar preferința lui pentru Spinoza, pe care îl ignorase pînă și perspicacele Bayle [42], dovedește ce ar fi putut înfăptui în alte condiții.

Iar *Hemsterhuis* (de fapt un olandez care a scris franțuzește, dar nu a fost apreciat cum se cuvine decît de către germani), care, fiind atît de bun cunoscător al culturii enciclopediștilor, a îndrăznit totuși să apere împotriva lor drepturile speculației, moralei, artei și religiei și s-a raliat formelor antichității, trebuie să fie considerat un vestitor al filozofiei ce se trezește din nou, oarecum un profet al idealismului transcendental.

Acest idealism, conturat în prima lui formă ca criticism de către Kant, a însuflețit de fapt iarăși ideile filozofice (care se pierduseră de tot, și care s-au dovedit atît de fecunde, astfel încît el, deși aproape nu poseda nici un fel de cunoștințe despre artă și poezie, a nimerit totuși, atît de bine inspirat în *Critica rațiunii pure*,

---

[42] Pierre Bayle (1647—1706), scriitor, critic și filozof francez cu mare influență asupra contemporanilor și posterității pînă la Feuerbach, a militat intens contra religiei și a superstițiilor *(n. tr.)*.

în acea zonă a spiritului unde aceste produse sînt la ele acasă şi a afirmat independenţa lor faţă de legislaţiile străine), dar mai mult cu o tendinţă negativă; şi, întrucît întregul sistem se născuse — mai mult cimentat laolaltă artificial, decît crescut organic — dintr-un punct central, a trebuit să degenereze curînd, în minţile elevilor, în formalism. Realizat mai consecvent, cu mai multă precizie şi într-o formă unitară mai vie, idealismul transcendental se află acum în faza dezvoltării celei mai pline de aspiraţii. Poetului, care se pricepe să-l folosească, îi este dată astfel în mînă bagheta magică cu care să poată întruchipa cu uşurinţă spiritul şi să spiritualizeze tot ce e material, întrucît poezia trebuie să fie menţinută în stare de plutire tocmai între lumea senzorială şi cea intelectuală.

Şi în fizică s-au manifestat noi impulsuri de viaţă. Fără a încerca să decidem aici dacă este posibilă o ştiinţă obiectivă a naturii sau dacă omului îi este îngăduit doar să arunce priviri vizionare întîmplătoare în atelierul ei plin de mistere, nu poate fi totuşi îndoielnic faptul că revenirea la totalitatea naturii, după desăvîrşirea cunoştinţelor empirice, va deveni rodnică şi pentru poezie. Noile perceperi şi intuiţii ar putea să-şi caute adăpost în mitologie, să o alegorizeze şi să o însufleţească din nou.

În ceea ce priveşte poezia, am arătat adesea că eu consider întru totul nule cele mai multe lucruri pe care germanii le-au respectat în ultima perioadă. Cel puţin, nu văd cum s-ar putea constitui în continuare pe moliciunea fără nerv şi pe copiatul manierist al lui Wieland, sau ce s-ar putea dezvolta din sărăcia unui Ramler ori Kleist, din dulcegăria fadă a unui Gessner ori, pentru a aminti şi scriitorii mai noi, din artificialitatea preţioasă şi lipsită de spirit a unui Matthisson[43]. La Klopstock — fără a ţine seamă de faptul că a dat proporţii exagerate părerilor greşite şi afectivităţii, cum n-a fă-

[43] Aceste aprecieri vor fi confirmate mai jos prin observaţii referitoare la unele dintre opere *(n. a.)*.

cut-o poate nici un alt poet înaintea lui — există totuși ceva care nu poate să dispară cu totul; el trebuie să fie considerat în oarecare măsură un ctitor, cel puțin în partea gramaticală a poeziei, oricît vor fi fost de umbrite invențiile sale, și în acest domeniu, de neînțelegeri. La fel și Bürger, care oferă un exemplu pentru felul cît de binefăcător poate acționa adesea o singură concepție poetică împrumutată dintr-un ev străin: căci doar prin cunoașterea baladei vechi englezești s-a avîntat să facă să răsune tonuri de poezie populară autentică, altfel s-ar fi oprit probabil la o poezie scolastică rece. *Goethe* rămîne totuși restauratorul poeziei din Germania. Scrierile lui din tinerețe sînt de fapt mai puțin opere de artă, cît proteste împotriva teoriei convenționale, pledoarii întru apărarea naturii împotriva intervențiilor artificializării. El însuși a fost stingherit de păreri eronate și a condus și pe alții pe căi greșite, după cum mărturisește singur. Se pare că a trebuit să treacă prin asemenea ignorare a artei pentru a răzbate, într-o fază de maturitate deplină, pînă la concepția ei cea mai pură. Dacă multe dintre operele sale nu sînt decît fragmente și studii, în schimb, în alte creații desăvîrșite, în parte a oglindit formele antichității în reflectarea blîndă a spiritului său, în parte a descoperit din nou elementul romantic și l-a făcut să prevaleze în scrieri de o intenționalitate insondabilă. Putem spera că prin el se va ridica, în sfîrșit, o școală a poeziei, adică nu o serie de poeți care să-l adore orbește sau doar să-l considere drept supremul model, ci care, cu maxime similare, să progreseze independent și extensiv în studiul și exercitarea artei, fără a imita, pe calea deschisă de el.

După cum am mai spus, multe dintre cele expuse aici existau încă de mult, dar fără efect. Winckelmann a fost imitat prin multe sporovăieli vane cu privire la idealuri și la elenism, în loc ca oamenii să fie impulsionați de el spre o cercetare mai adîncă a antichității. Pe Lessing și l-au ales ca îndrumător superficialii, care au crezut că găsesc în scrierile sale formule de surghiunire a poeziei și filozofiei autentice, în afară de faptul că el

a avut un efect întîrzietor în domeniul dramatic. Goethe a generat cele mai stranii caricaturi ale genialității și a trebuit să devină eroul sentimentalilor, ba chiar și astăzi mulți îl văd încă astfel.

Ceea ce s-a petrecut în poezie de la Goethe încoace este în parte încă prea nou pentru a putea risca o apreciere istorică, în parte îmi este mie personal prea apropiat. Celor care nu cred încă într-o regenerare a poeziei, vreau să le amintesc că dintr-o mică sămînță poate crește în scurtă vreme o întreagă plantație, că dintr-o scînteie poate lua foc o pădure ; sau chiar că, după retragerea apelor unei inundații, ies mai întîi la iveală doar vîrfuri izolate, curînd însă regiuni întinse redevin dintr-o dată uscat.

Prelegeri despre artă și literatură frumoasă

[Arta antică și modernă] [1]

Prelegerea a II-a (Fragment)

Pentru istoria artei este esențial să se recunoască antagonismul dintre gustul modern și cel antic. Adeseori (mai ales la francezii din epoca lui Ludovic al XVI-lea) s-a discutat despre prioritatea anticilor sau a modernilor, numai că lumea i-a crezut deosebiți ca valoare și nu ca manieră ; și de obicei au fost comparați cu anticii doar autorii care se formaseră întru totul după modelul antichității clasice și care căutau să meargă în continuare pe făgașul ei. Afirmația că operele care fac de fapt epocă în istoria literaturii moderne contrastează cu operele antichității sub raportul întregii lor orientări și al tendințelor esențiale și că totuși trebuie să fie recunoscute ca excelente a fost făcută abia de curînd și

[1] Titlurile în paranteze drepte nu-i aparțin lui A. W. Schlegel, ci provin din volumul *Kunstanschauung der Frühromantik* din seria *Deutsche Literatur (n. tr.).*

încă mai găseşte mulţi adversari. Caracterul poeziei antice a fost definit cu epitetul de clasic, acela al poeziei moderne cu cel de romantic, definire foarte corespunzătoare, aşa cum voi arăta în continuare, cu prilejul discutării acestor noţiuni. Este o mare descoperire pentru istoria artei faptul că ceea ce a fost considerat mai pînă acum ca alcătuind întreaga sferă a artei (în măsura în care li se recunoştea anticilor o autoritate nelimitată) nu este decît una din jumătăţi: prin aceasta antichitatea clasică poate fi mai bine înţeleasă, decît doar numai din ea însăşi. Rezolvarea acestui mare antagonism general al gustului antic şi modern (căci el se găseşte şi în celelalte arte), pe care îl preconizează istoria, este lăsată spre a fi rezolvată doar de teorie şi vedem aici corelaţia intimă cu istoria. Cei care ar vrea să reducă totul la uniformitate neînsufleţită, în temeiul unei filozofii analitice, şovăie de-ndată ce aud că lucrurile opuse se găsesc pe aceeaşi treaptă de demnitate şi că trebuie să aibă aceleaşi drepturi; şi li se pare că astfel se pierd într-o confuzie haotică. Noi, însă, care ştim că întreaga noastră existenţă se bazează pe alternanţa contradicţiilor ce se substituie şi se înnoiesc necontenit, am fi uimiţi dacă lucrurile s-ar petrece altfel. Ne putem concretiza uşor antagonismele artei prin imagini ale lumii fizice exterioare, ale cărei fenomene rezultă, şi ele, din contradicţii asemănătoare. Astfel, poezia antică ne-o putem imagina ca unul din polii unei linii magnetice, cea romantică drept celălalt pol, iar istoricul şi teoreticianul, pentru a putea contempla corect ambii poli, ar trebui să caute să se menţină, pe cît posibil, în punctul neutru. Firesc că niciodată cunoaşterea noastră istorică nu va fi desăvîrşită şi că va trebui să fie mereu completată prin divinaţie. În continuare, s-ar putea vădi că aceea ce considerăm acum drept celălalt pol nu este decît o tranziţie, o devenire (caracter care se poate demonstra, chiar cu oarecare probabilitate, în poezia romantică), şi că abia viitorul va oferi, deci, întregul care să corespundă poeziei antice şi să constituie contrariul ei...

Scanned with OKEN Scanner

[Esența artei]

După Scheling, *infinitul reprezentat finit* este frumusețe, o definiție în care este inclus sublimul, așa cum se și cuvine. Sînt întru totul de acord cu aceasta, numai că aș prefera să precizeze formularea astfel : frumosul este o reprezentare simbolică a infinitului ; pentru că în cazul acesta ar fi neîndoios limpede cum poate ajunge infinitul să pară finit. Să nu cumva să considerăm infinitul drept o ficțiune filozofică, să nu-l căutăm de cealaltă parte a lumii ; el ne înconjoară din toate părțile, nu putem scăpa niciodată de el ; trăim și existăm în infinit. Firește că dovada lui o găsim numai în rațiunea și fantezia noastră ; nu-l putem percepe niciodată cu simțurile exterioare și cu mintea, căci acestea există tocmai doar printr-o constantă presupunere de finituri și printr-o negare a infinitului. Finitul alcătuiește suprafața naturii noastre, altfel n-am avea o existență determinată ; infinitul este fundamentul, fără de care n-am afla nicăieri nici o realitate.

Cum poate fi redus acum infinitul la suprafață, la înfățișare concretă ? Doar simbolic, în imagini și semne. Concepția nepoetică a lucrurilor este aceea care consideră totul încheiat odată cu percepțiile simțurilor și cu determinările minții ; concepția poetică este aceea care le interceptează necontenit și vede în ele imposibilitatea de epuizare figurativă... Abia prin asta devine totul viu pentru noi. A scrie poezie (înțeles în sensul cel mai cuprinzător de „poetic ce stă la baza tuturor artelor") nu însemnează altceva decît o veșnică simbolizare : ori căutăm un înveliș exterior pentru ceva spiritual, ori raportăm un aspect exterior la unul interior invizibil.

De vreme ce, conform afirmației rațiunii, spiritul și materia sînt total opuse, în așa fel încît nu are loc nici o tranziție treptată între ele, se pune întrebarea cum ajungem pînă acolo, încît să vrem să revelăm material aspectul spiritual și apoi să recunoaștem din nou în

aspectul material pe cel spiritual? Indiscutabil, printr-un act absolut, fără a ne întemeia pe experienţă şi pe concluzii; caracterul iniţial unitar al spiritului şi materiei, care poate fi prezentat doar speculativ, îl recunoaştem nemijlocit, deşi inconştient, prin faptă. Comunicarea între oameni, prin care abia devine posibilă dezvoltarea tuturor aptitudinilor lor, nu ar fi putut lua naştere niciodată fără asta; căci nici măcar intenţia de a comunica nu putea fi comunicată, dacă oamenii nu s-ar fi înţeles în prealabil, mai înainte de orice altă înţelegere convenită. Este un adevăr cunoscut faptul că sunetele declanşate de senzaţii şi gesturile pasionate pot fi înţelese numaidecît, chiar intuitiv, fără mijlocirea vreunei cunoaşteri prealabile, tot aşa cum pot revela cît se poate de bine, chiar şi neintenţionat, adesea involuntar, ceea ce se petrece în noi. Cuvîntul *expresie* este foarte bine ales pentru acest fapt: conţinutul lăuntric este presat spre exterior parcă de o forţă străină nouă; sau expresia este o variantă a exteriorului care iese forţat la iveală din interior[2]. Pe folosirea arbitrară a acestei predispoziţii către comunicarea cu fiinţe de acelaşi fel şi recunoscute ca atare cu o certitudine nemijlocită, se bazează capacitatea de a vorbi prin cuvinte. Dacă urmează să desemnăm ceva în mod convenţional, atunci trebuie mai întîi că exteriorizăm acea noţiune ca obiect (chiar dacă ar fi vorba numai de o senzaţie a stării noastre); în consecinţă, limbajul cuvintelor nu este atît expresie, cît mai ales reprezentare. Pe noi înşine ne exprimăm, dar obiectele le reprezentăm. Toată această reprezentare a limbajului cuvintelor este aşadar iniţial simbolică. Primul lucru în ea este corelaţia dintre anumite sunete şi anumite emoţii lăuntrice, ca semne nemijlocite ale acestora; din ele se alcătuiesc mai întîi semne ale semnelor, iar acestea, modificate necontenit cît mai variat, sînt transpuse dintr-unul într-altul, fapt care nu este posibil alt-

---

[2] Pasajul capătă sens în textul german prin cuvintele *Ausdruck* (= expresie) şi *herausdrücken* (= a presa sau împinge în afară) *(n. tr.)*.

cum decît dacă fiecare reprezentare slujește din nou ca imagine sau semn pentru altă reprezentare. Această simbolizare sau metaforizare generală poate fi foarte bine urmărită și în structura și derivarea limbilor, oricît de îndepărtate ar fi acestea de originea lor.

După cum tocmai am văzut, limba pornește de la simpla expresie, trece prin folosirea convențională și ajunge la reprezentare; dar cînd arbitrarul devine caracterul ei dominant, atunci dispare reprezentarea, adică corelația dintre semn și designat; iar limba nu mai este atunci altceva decît o colecție de simboluri logice, bune pentru a rezolva cu ele calculele minții. Pentru a reda limbei caracterul poetic, trebuie să fie restabilit, deci, caracterul ei metaforic, din care cauză aspectul impropriu, cel figurat și cel tropic sînt considerate în general ca esențiale pentru expresia poetică. De obicei însă, în recomandările artei poetice, simpla inteligență este pusă să judece oportunitatea acestor ornamente — după cum se crede — îngăduite; trebuiesc folosite imagini și comparații, dar să nu fie prea îndrăznețe, ci doar să se ridice deasupra prozei simple. Nu se cunoaște faptul că poezia este, în această privință, avîntată și absolută, nici că, dat fiind caracterul ei, se impune de fiecare dată asemenea trăsătură, dimpotrivă, ea poate să coreleze chiar și lucrurile cele mai depărtate și să le facă să treacă unul într-altul. Înlănțuirea reciprocă a tuturor lucrurilor printr-o simbolizare necontenită, pe care se întemeiază prima alcătuire a limbii, trebuie să fie înfăptuită în re-crearea limbii, în poezie; iar ea nu este doar un simplu expedient al spiritului nostru încă copilăresc, ci întruchipează suprema lui concepție, dacă poate ajunge întru totul pînă la ea. Căci fiecare lucru se reprezintă în primul rînd pe sine însuși, adică revelează aspectul său interior prin exteriorul său, esența prin aparență (este așadar simbol pentru sine însuși); mai apoi ceva cu care stă în corelație mai strînsă și ale cărui influențe le suferă; în sfîrșit, este o oglindă a universului. Așadar, în acele transpuneri nelimitate ale stilului poetic se găsește, conform presentimentului și cerinței, marele adevăr, că unul este

totul și totul este unul. Realitatea se situează între adevăr și noi și ne abate necontenit de la el ; fantezia înlătură acest mediu stînjenitor și ne adîncește în univers, făcîndu-l să se agite în noi ca o împărăție fermecată a veșnicelor transformări, în care nimic nu există izolat, ci totul se dezvoltă din tot, prin cea mai minunată creație.

În privința misterului poeziei, investigarea aspectului simbolic al cunoașterii noastre ar aduce cele mai surprinzătoare informații, poezia fiind, pe de altă parte, deopotrivă de interesantă și pentru știință, deoarece ne arată cum tot ceea ce învățăm din cea mai profundă cercetare a legilor naturii a fost prevestit cu mult înainte, prin maximele fanteziei creatoare, de către poezie. Asupra laturii simbolice a limbajului cuvintelor vom insista mai pe larg cînd îl vom analiza ca mediu al poeziei ; atunci vom vedea că acea capacitate, care face ca poezia să devină artă frumoasă propriu-zisă, este aceeași care dă naștere și limbii, numai că e mai intens potențată. Aici vom remarca deocamdată doar că, întrucît frumosul trebuie să fie în mod necesar un fenomen semnificativ, iar capacitatea de interpretare a omului pornește de la propria sa natură, nu pot exista decît atîtea medii ale artei cîte feluri de expresie naturală există, prin care omul dezvăluie propriul său interior pe plan exterior. Acest lucru se petrece prin înfățișare și gesturi, prin sunete și cuvinte, iar artele frumoase sînt limitate, și ele, la aceste mijloace de prezentare, așa cum vom vedea în curînd, cu prilejul privirii generale asupra lor și a clasificării artelor în funcție de acest principiu...

[Raportul dintre artă și natură]

Prelegerea a VII-a (Fragment)

Aristotel a enunțat ca un fapt real premisa că artele frumoase sînt imitative. Acest lucru era exact, în măsura în care, prin asta, nu urma să se spună decît că în ele

apare ceva imitativ ; dar era inexact, dacă ar fi însemnat, cum a înțeles de fapt Aristotel, că imitația reprezintă toată esența lor. În afară de asta, arhitectura și elocvența au fost excluse prin însuși faptul că Aristotel pare să nu le fi inclus în sfera acelor arte, ca, dealtfel, atîția alții după el, din același motiv.

Mulți filozofi mai moderni au transformat această aserțiune în următoarea : *„arta trebuie să imite natura"*.

Imprecizia și semnificațiile multiple ale noțiunilor *natură* și *imitație* au pricinuit, în această privință, cele mai mari confuzii și au dus la diferite contradicții.

Cînd vorbesc despre *natură*, mulți nu se gîndesc decît la ceva ce există fără intervenția artei omenești. Dacă la această noțiune negativă a naturii mai adăugăm acum una, deopotrivă de pasivă, și anume imitația, astfel încît ea să însemne o simplă imitare, copiere, repetare, atunci arta ar fi într-adevăr o întreprindere nefolositoare. Întrucît natura există deja, nu vedem de ce ar trebui să ne mai chinuim pentru a realiza, în cadrul artei, un al doilea exemplar al ei, întru totul asemănător, care să nu aibă alt avantaj pentru satisfacerea spiritului nostru decît, eventual, comoditatea satisfacției... Dar orice atitudine am lua, nu putem face din nefericitele arte plastice, în acest sens, decît cel mult o simplă imitație a naturii ; înfățișările celorlalte nu le putem scoate în nici un fel la iveală...

Întrucît cea mai bună dovadă că un lucru este bine imitat o avem cînd putem confunda obiectul reprodus cu cel real, atunci din principiul imitației, înțeles grosolan, decurge, în mod firesc, că în artă trebuie să ne fixăm ca obiectiv *iluzia* și că tot ceea ce stînjenește iluzia este eronat. Aparența jucăușă, pe care o caută arta autentică și căreia i se dăruiește în mod liber sufletul încîntat — deși este conștient de ficțiunea din cauza căreia, ca și din cauza reprezentărilor interioare, în unele momente uită complet de prezentul imediat — a fost confundată cu eroarea materială, cu încîntarea total pasivă care ar răpi spiritului orice libertate a contemplării, în

timp ce realitatea l-ar copleși în mod serios. Acest principiu al iluziei este atît de străin de esența artei autentice, încît aproape că nu a putut fi aplicat decît la pictură și la poezia împletită cu arta actoricească. Cîntecul și dansul au nevoie de o formă artistica definită, ritmul amintește în orice clipă de faptul că ele nu sînt decît reprezentări transformatoare libere ale expresiei naturale a efectelor ; nu le putem atribui o iluzie propriu-zisă, fără a produce o imensă confuzie a noțiunilor. Arta sculpturii renunță în mod evident la iluzie. Dacă iluzia ar fi ceea ce determină valoarea unei opere de artă, atunci ar trebui să admitem ca statuile să fie zugrăvite, iar o figură de ceară, cu păr natural și poate chiar cu hainele autentice ale persoanei reprezentate, ar trebui preferată celei mai desăvîrșite statui. Dar, chiar dacă nu s-a mers atît de departe, totuși s-a recomandat ca, de dragul iluziei, sculptura măcar să nu plăsmuiască la dimensiuni colosale. Dacă privim arta astfel, atunci cel puțin nu trebuie să rîdem de omul care a găsit că un bust nu seamănă cu originalul, întrucît persoana reprezentată are și mîini și picioare. În cazul picturii, există mai curînd o oarecare asemănare ; totuși nici ea nu poate pretinde să realizeze o iluzie propriu-zisă, întrucît nu are o lumină adevărată, ci poate doar indica lumina printr-o folosire abilă a albului și prin nuanțarea celorlalte culori... Cele mai nefericite efecte le-a avut acest principiu în poezia dramatică și în arta actoricească dependentă de ea... Din exemplele de mai sus se vede că, atunci cînd vrem să luăm în serios iluzia, lucrurile degenerează în bagatelizare sau în afirmații dezagreabile...

Cu iluzia se înrudește de aproape dezideratul *verosimilității*, care a fost formulat mai ales în domeniul poeziei, îndeosebi în cea dramatică, și care a mers pînă acolo încît a alungat din ea tot ceea ce era îndrăzneț, măreț, minunat și extraordinar, și a prezentat trivialul și banalul ca adevăratul ei obiect. Verosimilitatea propriu-zisă se întemeiază pe calculele rațiunii, care nu pot fi aplicate la o operă de artă frumoasă ; în poezie nu poate fi vorba de altă verosimilitate, decît de faptul ca

Scanned with OKEN Scanner

un lucru să pară adevărat și asta o poate face foarte bine chiar și ceea ce nu poate deveni niciodată adevărat. Important este doar faptul ca un poet să știe să ne transpună, prin farmecul prezentării, într-o lume străină și atunci se poate comporta în acea lume după propriile sale legi.

Cu verosimilitatea stă în legătură motivarea timidă, acolo unde autorul — incapabil de a înfățișa direct un caracter sau temîndu-se că ar putea să nu fie înțeles de spectatori sau de cititori ori să nu-i solicite îndeajuns — substituie construirii caracterului o analiză psihologică. Nici ca știință, *psihologia* nu contează prea mult, dar în literatură ea înseamnă pur și simplu moarte, ba chiar cea mai dezgustătoare descompunere, care nu intervine decît acolo unde organismul viu este distrus.

Într-un alt sens, se mai numește *natură* și ceea ce iese la iveală în om, spontan și fără efort, prin contrast cu lucrurile plăsmuite artistic. Această natură a fost recomandată artei în două feluri : cu privire la oamenii reprezentați și cu privire la persoana artistului. În celelalte arte este mult prea evident faptul că practicarea lor impune un studiu metodic temeinic, din cauza mijloacelor lor absolut artistice ; astfel, acest sfat rău — de a se lăsa orbește în voia naturii sale și a unui entuziasm dezlănțuit pentru efuziuni nu numai aparent, ci realmente neartistice — a condus în poezie, de cele mai multe ori, la alegerea de căi greșite. Acestui principiu al *naturaleței,* care de fapt desființează complet arta, îi stă în față, ca extremă opusă, principiul *imperativului artistic,* care apreciază o producție artistică doar după cantitatea de artă și de efort ce apare la suprafața ei. În consecință, se spune că dificultatea învinsă este sursa principală a plăcerii resimțite în fața operelor frumoase ale spiritului ; de aceea, de pildă, o tragedie în versuri rimate, în care s-a creat posibilitatea ca o acțiune să se desfășoare în aceeași cameră în numai douăzeci și patru de ore, este o realizare demnă de toată admirația. Asemenea pretenții dovedesc cît se poate de limpede mărginirea și diletantismul artizanal ce domnesc în practi-

carea artei... Boileau nu s-a sfiit să compare poezia cu arta de a arunca boabe de mei printr-o gaură mică și fără îndoială că, prin asta, a fost drept cu propria sa artă ; dar, dacă într-adevăr arta n-ar fi nimic altceva, atunci poeții n-ar merita să fie răsplătiți decît cum l-a răsplătit Alexandru pe omul care căuta să se remarce în fața lui prin învingerea dificultății de-a arunca boabele de mei...

De obicei naturalul nu este apreciat prin raportarea lui la omenire în general, așa cum s-a format ea în diverse epoci și în diferite regiuni ale lumii, ci în funcție de un specific național unilateral dintr-o epocă răsfățată, în care, adeseori, tot ceea ce e mai nenatural a putut deveni natural. Zgîrcitul găsește nenaturală dărnicia, lașul — vitejia, și astfel unei națiuni total nepoetice trebuie să-i pară nenatural orice lucru cu adevărat poetic, așa cum vedem și la francezi. Deși pun un accent atît de puternic pe principiul imperativului artistic, ei poartă necontenit pe buze și pe acela al naturaleței ; ceea ce urmează să le pară lor natural, trebuie să aibă claritate și precizie și, în plus, să fie prozaic ; ei sînt în stare să admită că e naturală chiar și retorica pasiunilor care raționează la rece în tragediile lor, numai să fie lipsită de imagini și de fantezie, căci altfel le-ar apărea exagerat de bombastică, oricît ar fi ea de veridică.

Printr-o confuzie nespus de grosolană a noțiunilor, ceea ce este forma, mediul prezentării, a fost inclus în conținutul acesteia și s-a afirmat că este nenatural, de pildă, ca personajele din dramă să vorbească în versuri, ca și cum poetul ar avea de gînd să înfățișeze doar poeți improvizatori și ca și cum stilul poetic nu s-ar răsfrînge asupra importanței operei în general. Așa spune Diderot... Obiecțiunile aduse operei, ca formă neconvenabilă și reprobabilă, se reduc de cele mai multe ori la acest motiv inacceptabil.

Dacă, de la această limitare cît se poate de subiectivă, extindem cuvîntul *natură* din nou la chintesența tuturor lucrurilor, atunci înțelegem, firește, că arta trebuie să-și aleagă subiectele din domeniul naturii, căci

în afară de aceasta nu există nimic altceva. În zborurile ei îndrăznețe, fantezia poate deveni, de fapt, supranaturală, dar niciodată extranaturală ; elementele creațiilor ei, oricum ar fi transformate prin acțiunea ei minunată, trebuie să fie împrumutate totdeauna dintr-o realitate existentă. Dar, în acest sens, nici nu mai este nevoie de recomandarea ca arta să imite natura, căci arta trebuie s-o facă în mod necesar și nu există nici o primejdie că ar putea proceda altfel. Afirmația ar suna de aceea mai corect astfel : „arta trebuie să plăsmuiască natură", formulare care ar fi un simplu fapt, o expresie corectată a postulatului lui Aristotel.

Cînd se spune că artistul trebuie să studieze natura, că trebuie s-o aibă necontenit înaintea ochilor etc. — maxime ce sînt la urma urmei foarte recomandabile —, înțelegem din nou prin natură nu totalitatea lucrurilor, ci anumite obiecte izolate ale lumii exterioare. Dar oare ajung acestea să capete un nume atît de venerabil ? Fără îndoială pentru că, în apariția lor, ele dezvăluie legi naturale generale. Despre un drapaj pictat, care este doar o operă a mîinilor omenești, se spune că ar fi făcut după natură, dacă în felul cum cad faldurile sînt respectate legile gravitații, așa cum se manifestă ele în funcție de structura deosebită a obiectului și de poziția lui pe trup, și dacă în colorit sînt respectate legile distribuirii luminii. Numai că, și de data aceasta, cuvîntul natură ne-a indus în eroare, ca și cum obiectul natural izolat ar fi pentru spiritul omenesc modelul absolut, imposibil de depășit, ba chiar imposibil de atins. Artiști eminenți au confirmat această amăgire cu autoritatea lor; tocmai pentru că aveau cea mai precisă concepție și simțeau cît se poate de profund impenetrabilitatea oricărui aspect, ei credeau că au preluat în opera lor obiectul-model doar într-un mod incomplet, deși în fond netransformat, tocmai pentru că le era atît de firească activitatea prin care obiectul devenea, abia după o transformare completă, o parte corespunzătoare a reprezentării lor, ei nu-și dădeau seama de acest fapt și atribuiau orice merit naturii. Ne putem convinge ușor că astfel stau lucrurile,

Scanned with OKEN Scanner

dacă ne amintim doar de cazurile extreme, de pildă, cum apare natura în ochii unui Rafael[3] și ai unui pictor care zugrăvește insecte văzute la microscop, sau în ochii unui Denner[4], care nu vede în oameni mai mult decît niște insecte microscopice. Prin simpla reproducere, copiere, vom fi totdeauna dezavantajați față de natură, astfel că arta trebuie să urmărească altceva, pentru a recupera acest dezavantaj, iar acest altceva este pura relevare a aspectului semnificativ din aparență, cu omiterea supărătoarelor elemente întîmplătoare.

Concepția statică și empirică despre lume este aceea care afirmă că lucrurile există ; cea filozofică susține că totul se află într-o veșnică devenire, într-o creație necontenită ; către această ultimă concepție ne conduc vrînd-nevrînd o mulțime de fenomene din viața banală. De aceea și omul a concentrat în unitatea unei idei, încă din vremuri străvechi, această forță de a produce, care este eficientă în toate și care este natura, în sensul cel mai propriu și mai înalt. Această forță de creație universală nu se poate stinge în nici un produs individual, numai că noi nu o putem sesiza niciodată cu simțul exterior ; o recunoaștem însă cu cea mai mare certitudine, ca o alcătuire organică, din momentul în care purtăm în noi înșine partea noastră de contribuție la aceasta și în funcție de gradele de înrudire dintre stuctura noastră și altele din afară. Întreaga natură este de asemenea organizată, dar lucrul acesta nu-l vedem ; ea este o inteligență ca și noi ; faptul acesta îl bănuim doar, dar nu ajungem să-l concepem limpede decît abia prin speculație. Dacă luăm, așadar, natura în această cea mai venerabilă accepțiune, dar nu ca o mască de produse, și ca însuși factorul producător, și dacă luăm și termenul „imitare“ de asemenea, în sensul lui mai nobil, în care nu înseamnă

---

[3] Raffaelo Santi (1483—1520), renumitul pictor italian *(n. tr.)*.

[4] Balthasar Denner (1685—1749), pictor german portretist, care reproducea cu exactitate fotografică fiecare cută a feței, fiece fir de păr etc. *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

să maimuțărești aspectele exterioare ale unui om, ci să-ți însușești maximele felului său de a acționa, atunci nu mai este nimic de obiectat și nici de adăugat la principiul că arta trebuie să imite natura. Asta înseamnă, de fapt, că arta trebuie să plăsmuiască opere vii, creind independent, organizat și organizînd, ca însăși natura, opere ce nu sînt mobile doar datorită unui mecanism străin, ca de pildă un ceas cu pendulă, ci datorită unei forțe inerente, ca sistemul solar, și care revin desăvîrșite în sine. În felul acesta a imitat Prometeu natura atunci cînd l-a modelat pe om din lut pămîntesc și l-a însuflețit cu o scînteie luată din soare, un mit care ne oferă numaidecît un frumos exemplu de felul cum simbolismul poetic izbutește să exprime acest adevăr, de vreme ce omul, așa cum poate dovedi astăzi fizica superioară, este alcătuit, de fapt, din pămînt și soare.

Din cîte știu, doar un singur scriitor a enunțat precis, pentru arte, principiul imitației în acest înțeles suprem: Moritz în mica sa scrisoare: *Despre imitarea plastică a frumosului...*

Prelegeri despre artă și literatură dramatică

[Baza poeziei și artei clasice și romantice în cultura generală a antichității și a lumii mai noi]

Prelegerea I (Fragment)

Cam astfel continuau să stea lucrurile pînă nu de mult, cînd cîțiva gînditori, mai ales germani, au încercat să aplaneze neînțelegerea, slăvindu-i pe antici cum se cuvine și recunoscînd totodată specificul complet diferit al modernilor. Ei nu s-au speriat de o contradicție aparentă. Natura umană este, firește, simplă la temelia ei; dar toate cercetările ne arată că nici o forță elementară

din întreaga natură nu este atît de simplă, încît să nu se mai scindeze în sine și să nu se mai poată diviza în curente antagonice. Întregul joc al mișcării vii se bazează pe concordanță și opoziție. De ce să nu se repete oare acest fenomen, în linii mari, și în istoria omenirii? Poate că, odată cu ideea aceasta, s-ar găsi și adevărata cheie pentru istoria veche și nouă a poeziei și a artelor frumoase. Cei care au acceptat această idee au inventat pentru spiritul specific al artei *moderne* numele de *romantic*, prin opoziție cu acela al artei *antice* sau *clasice*. Firește nu fără să fie adecvat: cuvîntul vine de la *romance*, denumire a limbilor populare ce se formaseră prin amestecul latinei cu dialectele germane vechi, întocmai cum cultura mai nouă a rezultat din fuziunea străniilor elemente ale specificului neamurilor nordice cu fragmente ale antichității, în timp ce dimpotrivă cultura grecilor era mai monolitică...

Pentru a cita scriitori care au scris în străinătate și anume mai înainte ca această așa-numită școală să fi luat ființă în Germania: în muzică, Rousseau a recunoscut contrastul și a arătat cum ritmul și melodia sînt principiul dominant al muzicii antice, iar armonia cel al muzicii moderne. Dar el o respinge unilateral pe aceasta din urmă, fapt cu care nu putem fi cîtuși de puțin de acord. În legătură cu artele plastice, Hemsterhuis face judicioasa afirmație, că vechii pictori au fost, probabil, prea mult sculptori, iar sculptorii mai noi sînt în prea mare măsură pictori; această afirmație atinge punctul nevralgic, căci, așa cum voi arăta mai limpede în cele ce urmează, spiritul întregii arte și poezii antice este *plastic*, pe cînd al celor moderne este *pitoresc*.

Printr-un exemplu dintr-o altă artă, din arhitectură, voi încerca să explic cum înțeleg eu această recunoaștere a aspectelor aparent opuse. În evul mediu, mai ales în ultimele veacuri, a dominat și s-a dezvoltat pînă la cea mai deplină maturitate un stil arhitectonic care a fost denumit (aici nu ne interesează dacă justificat sau nu)

Scanned with OKEN Scanner

arhitectura gotică. Cînd, odată cu reînvierea antichității clasice în general, s-a dezvoltat și imitarea arhitecturii grecești, găsind aplicare fără a ține seama de deosebirile de climă, de moravuri și de destinație a clădirilor, adepții fanatici ai acestui nou gust au condamnat fără rezerve arhitectura gotică, acuzînd-o că este lipsită de gust, sumbră, barbară. Italienilor le-am fi putut ierta mai curînd acest lucru ; ei aveau în sînge preferința pentru vechea arhitectură, din cauza ruinelor vechi moștenite și din cauza înrudirii climatice cu grecii și cu romanii. Noi însă, nordicii, nu acceptăm ușor ca simpla vorbărie să ne oblige să renunțăm la impresiile grave și copleșitoare ce ne cuprind la intrarea într-un dom gotic. Mai curînd ne străduim să explicăm și să justificăm aceste impresii. O contemplare cît de cît atentă ne va demonstra că arhitectura gotică nu este doar dovada unor desăvîrșiri mecanice exterioare, ci și a unei admirabile risipe de inventivitate ; privind lucrurile mai de aproape, ne vom da seama de adînca ei semnificație, cum și de faptul că alcătuiește un sistem desăvîrșit perfect închegat în sine, ca și cel grecesc.

Să trecem acum la partea practică ! Pantheonul nu se deosebește mai mult de abația Westminster sau de biserica Sf. Ștefan din Viena, decît structura unei tragedii a lui Sofocle de aceea a unei piese de Shakespeare. Comparația dintre aceste capodopere ale poeziei și ale arhitecturii ar mai putea continua încă. Dar oare într-adevăr admirația față de una ne constrînge la o minimalizare a celeilalte ? Nu putem recunoaște că fiecare este măreață și admirabilă în felul ei, oricît ar reprezenta și ar trebui să reprezinte una altceva decît cealaltă ? Ar merita să facem încercarea. Dreptul de a prefera una sau alta nu vrem să-l contestăm nimănui. Lumea este largă și în ea pot să dăinuiască alături atîtea lucruri. Dar nu preferința unilaterală involuntară îl califică pe cunoscătorul de artă, ci dimpotrivă, planarea liberă pe deasupra concepțiilor aberante cu renegarea înclinațiilor proprii...

Scanned with OKEN Scanner

Cultura grecilor reprezenta o educație naturală desăvîrșită. De viță frumoasă și nobilă, dăruiți cu simțuri receptive și cu un spirit senin, sub un cer blînd, ei trăiau și prosperau într-o desăvîrșită sănătate a existenței și, favorizați de un concurs de împrejurări rar întîlnit, înfăptuiau tot ceea ce poate înfăptui omul cuprins în limitele infinitului. Întreaga lor artă și poezie este expresia conștiinței acestei armonii a tuturor forțelor. Ei au conceput poetica bucuriei.

Religia lor era divinizarea forțelor naturii și a vieții pămîntești, dar acest cult, care la alte popoare întuneca fantezia cu reprezentări oribile și împietrea inima pînă la cruzime, se contura aici măreț, plini de demnitate și blînd. Superstiția — îndeobște tirana predispozițiilor omului — părea că vrea să ofere sprijinul ei pentru cea mai liberă dezvoltare a acestora : ea hrănea arta care o împodobea, iar din idoli se nășteau idealuri.

Dar, oricît au progresat grecii în materie de frumos și chiar de morală, totuși n-au putut acorda culturii lor un caracter mai înalt decît cel de senzualitate purificată, înnobilată. Bineînțeles că acest lucru trebuie acceptat în linii mari. Intuițiile izolate ale filozofilor, fulgerele înflăcărării poetice constituie o excepție. Omul nu se poate depărta niciodată la infinit, unele amintiri șterse vor aduce dovada patriei pierdute ; dar ceea ce contează este direcția predominantă a eforturilor sale.

Religia este rădăcina existenței umane. Dacă omul ar putea să renege orice religie, chiar și cea inconștientă și involuntară, atunci el ar deveni întru totul numai fațadă și n-ar mai avea un fond lăuntric. Dacă acest centru al religiei se deplasează, atunci, în funcție de el trebuie să fie determinată altfel și toată eficiența forțelor sufletești și spirituale.

Iar acest lucru s-a petrecut și în Europa mai nouă, prin introducerea creștinismului. Această religie, deopotrivă de sublimă și de binefăcătoare, a făcut să renască vechea lume sleită și năruită, a devenit principiu condu-

Scanned with OKEN Scanner

cător în istoria popoarelor mai noi; încă și astăzi, cînd mulți își închipuie că au trecut de faza educației prin religie, oamenii sînt determinați, mai mult decît își dau seama, de influența ei în concepția despre toate lucrurile omenești.

Alături de creștinism un rol determinant în cultura Europei l-a avut, încă de la începutul evului mediu, specificul germanic al cuceritorilor nordici, care au adus un nou impuls de viață unei specii umane degenerate. Natura aspră a Nordului îl constrînge pe om să se retragă mai mult în sine și ceea ce este sustras dezvoltării versatile și libere a simțurilor trebuie să vină în sprijinul seriozității sufletului, în ipoteza existenței unor predispoziții alese. De aici și sinceritatea onestă cu care vechile popoare germanice au adoptat creștinismul de asemenea manieră încît nicăieri pe lume el n-a pătruns mai adînc în viața interioară a omului, n-a dovedit o eficiență mai puternică și nu s-a împletit mai strîns cu toate sentimentele omenești.

Din eroismul aspru dar loial al cuceritorilor nordici, combinat cu concepțiile creștine, s-a născut cavalerismul care urmărea, prin jurăminte solemne respectate cu sfințenie, să ferească meșteșugul armelor de orice utilizare abuzivă, brutală și josnică, în care putea aluneca foarte ușor.

Virtuții cavalerești i s-a asociat un spirit nou, mai cast, al iubirii concepute ca adorație entuziastă a feminității autentice, care a fost slăvită acum, pentru întîia oară, ca o culme a omenirii și care, imaginată de însăși religie în chip de maternitate virgină, a făcut ca toate sufletele să intuiască taina bunătății pure.

Întrucît creștinismul nu s-a mulțumit, ca păgînul cult al zeilor, cu anumite ritualuri exterioare, ci a solicitat omul lăuntric în totalitatea sa, cu cele mai fine impulsuri ale sale, sentimentul independenței morale și-a aflat refugiu în domeniul onoarei: ca un fel de doctrină morală laică, alături de cea religioasă, cu care adeseori era în

contradicţie, dar cu care se şi înrudea în măsura în care nu calcula niciodată urmările, ci sfinţea necondiţionat principiile acţiunii ca pe nişte adevăruri de credinţă mai presus de orice cercetare a raţiunii iscoditoare.

Cavalerismul, iubirea şi onoarea sînt, alături de religie, însăşi obiectele poeziei naturale, care s-a revărsat cu nespusă îmbelşugare în evul mediu şi care a premers unei culturi mai artistice a spiritului romantic. Această epocă şi-a avut şi mitologia ei, alcătuită din poveşti cavalereşti şi din legende, numai că latura ei miraculoasă şi eroismul ei erau diametral opuse celor ale mitologiei antice.

Cîţiva gînditori, care de fapt înţeleg şi deduc, întocmai ca şi noi, caracteristicile poeţilor mai recenţi, au considerat ca esenţă a poeziei nordice melancolia ; şi n-avem nimic de obiectat împotriva acestei concepţii, dacă e înţeleasă cum trebuie.

La greci, firea omului era mulţumită de ea însăşi, nu avea sentimentul nici unui cusur şi nu tindea către nici o altă desăvîrşire, decît cea pe care o putea atinge într-adevăr cu propriile ei forţe. O înţelepciune superioară ne învaţă că omenirea a pierdut, printr-o mare rătăcire, locul ce-i fusese destinat iniţial ; şi tot rostul existenţei ei pămînteşti este să tindă să ajungă îndărăt acolo, fapt pe care — dacă este lăsată să se descurce singură — nu-l poate împlini. Acea religie senzuală nu voia să dobîndească decît binecuvîntări exterioare efemere ; nemurirea, în măsura în care credeau în ea, se contura în depărtarea întunecată ca o umbră, ca un vis atenuat al acestei zile de viaţă trează şi luminoasă. În concepţia creştină, totul s-a inversat : contemplarea infinitului a distrus finitul ; viaţa s-a transformat într-o lume a umbrelor şi în noapte şi abia pe lumea cealaltă răsare ziua veşnică a existenţei esenţiale. O asemenea religie trebuie să trezească la o conştiinţă limpede senzaţia nedesluşită — care mocneşte în toate inimile sensibile — că tindem spre o fericire ce nu poate fi atinsă aici, că nici un obiect exte-

rior nu ne poate umple, cîndva, întru totul sufletul, că orice satisfacție este o iluzie efemeră. Și, dacă acum sufletul, odihnind sub sălciile plîngătoare ale surghiunului, respiră nostalgia după o patrie care i-a devenit străină, ce altă notă fundamentală mai pot avea cîntecele lui, decît melancolia? Așa și este într-adevăr: poezia anticilor era o poezie a posesiunii, poezia noastră este una a nostalgiei; prima stă înfiptă solid în pămîntul prezentului, cealaltă oscilează între amintire și intuiție. Să nu fie înțeles greșit acest lucru, ca și cum totul ar trebui să se depene într-o tînguială monotonă, iar melancolia ar trebui să se exprime mereu prezumțios. Așa cum, în senina concepție despre lume a grecilor, era totuși posibilă tragedia amară, tot astfel și poezia romantică, născută din concepția despre lume pe care am înfățișat-o mai sus, poate parcurge toate stările sufletești pînă la cea mai veselă, dar va purta totdeauna în sine, într-un ce fără nume, urmele propriei sale surse. În ansamblu, la poeții mai noi sentimentul este mai interiorizat, fantezia mai imaterială, gîndul mai contemplativ. Firește că, în natură, granițele sînt adesea estompate, iar lucrurile nu se delimitează atît de strict, cum trebuie s-o facem noi pentru a fixa o noțiune.

Idealul grecesc de umanitate era deplina concordie și simetrie a tuturor forțelor, armonia naturală. Oamenii moderni, dimpotrivă, au ajuns la conștiința unei scindări interioare, care face imposibil un asemenea ideal; de aceea tendința poeziei acestora este să împace între ele și să contopească indisolubil cele două lumi, între care ne simțim împărțiți, cea spirituală și cea senzorială. Impresiile senzoriale trebuie să fie oarecum consfințite prin alianța lor tainică cu sentimentele superioare; în schimb spiritul vrea să aștearnă senzorial, în apariție senzorială, intuițiile sau concepțiile sale inexprimabile despre infinit.

În arta și poezia grecească există o unitate inițială inconștientă a formei și a subiectului; în arta și poezia mai nouă, în măsura în care forma și subiectul au rămas fidele spiritului lor specific, se urmărește o întrepătrundere mai intimă a celor două, considerate ca două aspecte

opuse. Arta şi poezia grecească şi-a rezolvat sarcina pînă la desăvîrşire ; cea modernă nu-şi poate satisface aspiraţia către infinit decît cu aproximaţie şi, din cauza unei anumite aparenţe de imperfecţiune, riscă cu atît mai mult să fie greşit înţeleasă...

[Despre spiritul dramei romantice]

Prelegerea a XII-a (Fragment)

Criticii de artă, care îi consideră pe antici într-atît de exemplari, încît nu se mai poate spera într-o salvare, în poezie şi în celelalte arte, decît numai pe calea imitării lor, afirmă că : tocmai din cauză că n-au urmat calea aceasta, naţiunile amintite mai sus au adus pe scenă doar piese lipsite de reguli, care pot străluci prin unele trăsături frumoase, dar la care barbara lipsă de formă a ansamblului rămîne veşnic reprobabilă...

Dacă această afirmaţie ar fi justă, atunci tot ceea ce este altfel în operele celor mai desăvîrşiţi dramaturgi englezi şi spanioli, ale unui Shakespeare sau Calderón, n-ar face decît să-i situeze mai prejos de antici ; aceste opere n-ar mai prezenta nici o importanţă teoretică şi ar putea părea remarcabile cel mult doar în baza presupunerii că încăpăţînarea acestor naţiuni de a nu accepta cu nici un preţ să se supună regulilor va fi lăsat poeţilor cu atît mai multă libertate de a-şi manifesta originalitatea ereditară, cu cît o făceau pe la spatele artei. Dar chiar şi această presupunere devine foarte ipotetică, dacă o cercetăm mai de aproape. Firesţe că spiritul poetic are nevoie de o delimitare, pentru a evolua în cadrul ei cu o libertate frumoasă, asemănătoare celei resimţite de toate popoarele încă de la inventarea primului metru prozodic ; el trebuie să impresioneze după anumite legi, ce decurg din propria-i esenţă, dacă nu vrea ca forţa lui să se piardă în neant.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar nu se poate admite în nici un fel ca operele geniului să fie amorfe, dar nici nu există vreo primejdie în această privinţă. Pentru a preîntîmpina reproşul lipsei de formă, trebuie doar să cădem de acord asupra noţiunii de formă, pe care cei mai mulţi critici de artă, în special cei care insistă asupra unei regularităţi rigide, au conceput-o doar mecanic, şi nu — aşa cum ar trebui — organic. Forma este mecanică atunci cînd se aplică unui subiect oarecare ca un adaos întîmplător, fără legătură cu textura lui, adică aşa cum se dă unei mase maleabile o formă pe care s-o păstreze după ce se solidifică. În schimb, forma organică este înnăscută: ea modelează dinlăuntru spre afară şi atinge stadiul conturării definitive odată cu dezvoltarea deplină a embrionului. Asemenea forme găsim pretutindeni în natură, oriunde acţionează forţe vii, de la cristalizarea sărurilor şi mineralelor pînă la plantă şi floare şi de la acestea pînă la fizionomia umană. Ca şi-n domeniul naturii — suprema artistă —, şi în acela al artelor frumoase toate formele autentice sînt organice, adică determinate de conţinutul operei artistice. Cu un cuvînt, forma nu e altceva decît un exterior semnificativ, fizionomia elocventă — nedenaturată de vreun hazard — a fiecărui lucru, fizionomie care atestă veridic esenţa ascunsă a lucrului.

De aici rezultă limpede că, ori de cîte ori renaşte în semeninţia oamenilor, spiritul nepieritor al poeziei — spirit ce migrează prin diferite corpuri — trebuie să-şi plăsmuiască un trup altfel croit, din substanţa nutritivă a noii epoci transformate. Odată cu reorientarea sensului poetic, se schimbă şi formele şi, dacă noilor specii literare le aplicăm vechile denumiri ale genurilor, judecîndu-le după noţiunile acestora, atunci asta înseamnă o folosire total arbitrară a prestigiului antichităţii clasice. Nimeni nu trebuie să fie supus unei jurisdicţii, dacă nu face parte din sfera ei. Putem admite, din toată inima, că majoritatea operelor dramatice ale poeţilor englezi şi spanioli nu sînt nici tragedii, nici comedii în sensul anticilor; ele sînt fără îndoială drame romantice. Faptul că teatrul unui popor

— la a cărui geneză şi dezvoltare neamul respectiv n-a ţinut şi nu vrea să ţină seama de modele străine — are multe trăsături proprii şi deosebitoare, ba chiar straniu contrastante faţă de teatrul altor naţiuni care au avut un exemplu comun înaintea ochilor, este o realitate pe care o presupune oricine, iar surprinzător ar părea mai degrabă contrariul. Dar dacă literaturile dramatice — născute concomitent, însă într-o perfectă ignorare reciprocă — ale unor popoare atît de deosebite din punct de vedere fizic, moral, politic şi religios, ca englezii şi spaniolii, prezintă şi cele mai surprinzătoare caracteristici înrudite, alături de deosebirile exterioare şi interioare, atunci pînă şi omul cel mai puţin preocupat de asemenea gînduri va deveni atent la asemenea fenomen şi va ajunge în mod firesc la presupunerea că dezvoltarea ambelor a fost determinată de acelaşi principiu, sau măcar de unul similar...

Despre originea şi esenţa romantismului am vorbit în prima prelegere, iar aici nu voi aminti decît doar puţine lucruri. Arta şi poezia antică tind către o separare strictă a aspectelor eterogene, pe cînd arta şi poezia romantică se complac în amestecuri indisolubile ; ele contopesc cît se poate de intim toate contrastele : natura şi arta, poezia şi proza, seriozitatea şi gluma, amintirea şi presentimentul, spiritualitatea şi senzualitatea, teluricul şi divinul, viaţa şi moartea. După cum vechii legiuitori îşi formulau învăţăturile şi prescripţiile în unităţi melodice delimitate metric — fapt preamărit în chip minunat de către Orfeu, primul îmblînzitor al neamului omenesc încă sălbatic —, tot astfel şi poezia şi arta antică sînt, în întregime, un fel de *nomos ritmic*, o proclamare armonioasă a legislaţiei definitiv statornicite a unei lumi frumos orînduite şi reflectînd în sine eternele imagini primare ale lucrurilor. În schimb poezia şi arta romantică sînt expresia progresiunii tainice spre haosul care luptă necontenit pentru naşteri noi şi minunate, haos ascuns în mijlocul creaţiei orînduite, ba chiar în sînul ei ; spiritul însufleţitor al iubirii primordiale pluteşte aici din nou peste ape. Poezia şi arta

antică sînt mai simple, mai clare și mai asemănătoare cu natura în desăvîrșirea autonomă a fiecăreia din operele ei luate în parte ; poezia și arta romantică sînt mai aproape de misterul universului, abstracție făcînd de aspectul lor fragmentar. Căci noțiunea nu poate decît circumscrie în sine fiecare lucru, care în realitate nu există numai în sine ; în general sentimentul ia cunoștință de univers observînd totul concomitent.

În legătură cu genul literar de care ne ocupăm aici, am comparat tragedia anticilor cu un grupaj sculptural : figurile corespund caracterului, gruparea lor corespunde acțiunii și către acestea — ca singurele aspecte prezentate — se îndreaptă exclusiv observația în ambele tipuri de capodopere. Drama romantică să ne-o închipuim, dimpotrivă, ca un mare tablou unde, în afară de figură și de mișcare, mai este reprezentat — în grupuri mai numeroase — și mediul din jurul personajelor, nu numai cel imediat înconjurător, ci unul cu o largă perspectivă în depărtare ; și toate acestea într-o lumină magică, în stare să contribuie la conturarea definitivă a impresiei într-un sens sau într-altul.

Un asemenea tablou va fi mai imperfect delimitat decît grupajul, pentru că este ca un fel de fragment decupat din scena optică a lumii. Între timp, prin încadrarea prim-planului, prin lumina concentrată spre centru și prin alte mijloace, pictorul va ști cum să atragă privirea, astfel încît nici să nu rătăcească dincolo de limitele reprezentării, nici să nu aibă impresia că lipsește ceva.

În ceea ce privește reprezentarea corpului, pictura nu poate concura cu sculptura, întrucît nu-l surprinde decît printr-o iluzie și dintr-o singură perspectivă ; în schimb ea dă imitațiilor ei mai multă viață prin culoarea pe care știe s-o utilizeze în special pentru nuanțarea cît mai subtilă a expresiei spirituale de pe chipuri. De asemenea, prin privirea pe care sculptura n-o poate reda, totuși, niciodată decît imperfect, ne permite să citim mai adînc în suflet și să sesizăm cele mai ușoare emoții ale acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Farmecul propriu-zis al picturii constă, pînă la urmă, în faptul că face vizibil, la obiectele materiale, ceea ce este mai puţin material : lumina şi aerul.

Tocmai asemenea frumuseţi sînt specifice dramei romantice. Dintre elementele constitutive ale vieţii, ea nu delimitează strict seriozitatea şi acţiunea aşa cum face tragedia antică, ci cuprinde întregul lor spectacol pestriţ împreună cu toată ambiţia şi, dînd impresia că reproduce doar aspectele aflate întîmplător unele lîngă altele, satisface de fapt cerinţele inconştiente ale fanteziei, ne adînceşte în consideraţii referitoare la semnificaţia inefabilă a apariţiei ce devine armonioasă prin dispunerea în spaţiu, prin apropiere şi depărtare, prin colorit şi lumină, şi parcă dă suflet perspectivei.

Schimbarea timpului şi locului acţiunii — presupunînd că este descrisă totodată şi influenţa schimbării asupra sufletelor şi că ajută perspectiva teatrală cu privire la momentele schiţate în depărtare sau pe jumătate ascunse de obiecte care le maschează —; contrastul dintre glumă şi seriozitate — cu condiţia să aibă o corelaţie în intensitate şi nuanţă —; în fine, amestecul de părţi componente dialogate şi lirice, prin care poetul dispune de posibilitatea de a-şi transforma personajele mai mult sau mai puţin în firi poetice, toate acestea nu sînt în drama romantică, după părerea mea, doar simple licenţe poetice, ci adevărate frumuseţi. În toate privinţele acestea, ca şi în multe altele, piesele engleze şi spaniole, care merită cu prisosinţă numele de drame romantice, nu vor apărea perfect asemănătoare între ele, oricît ar fi de diferite în rest...

Despre „Romeo şi Julieta" de Shakespeare

S-a acordat multă importanţă faptului că Shakespeare a preluat istoria ce stă la baza acestei piese, aşa cum a găsit-o, fără vreo invenţie personală, nici chiar

cu privire la cele mai mărunte amănunte caracteristice. Și mie îmi pare remarcabil acest fapt, dar sub cu totul alt aspect. Poetul care, fără a ridica nici chiar pe departe pretenții asupra subiectului, și-a îndreptat întreaga forță a geniului asupra realizării, și-a propus, fără îndoială, acest fapt ca esență a îndeletnicirii sale; altfel ar fi trebuit să se teamă că, odată cu proprietatea asupra subiectului i se va contesta orice merit. Avea așadar, concepții mai subtile, mai spirituale despre arta dramatică, decît înclină lumea să-i atribuie în mod obișnuit. Dar, și în privința culturii spectatorilor — pentru care Shakespeare a prelucrat dramatic o povestire atît de general cunoscută și populară (căci astfel era ea pe vremea aceea) —, acest fapt ne trezește o reprezentare favorabilă, anume că spectatorii nu cereau să fie stimulați de noutatea materială și că îi interesa mai curînd *cum* decît *ce* era prezentat. Poate că, din unele aluzii, s-ar putea demonstra destul de verosimil, că englezii aveau în acea epocă, în ciuda ignoranței lor și a unei anumite durități a moravurilor, mai mult simț poetic și o avîntare mai liberă a forței de imaginație decît au mai avut vreodată după aceea.

În multe alte piese, Shakespeare a urmat, în privința desfășurării acțiunilor, cu tot atîta fidelitate scrupuloasă ca în *Romeo*, vreo cronică veche sau vreo traducere proastă din Plutarch ori cine știe ce nuvelă. Acolo unde pare să fi folosit doar simple sugestii sau să fi conceput independent, nu am dat încă, poate, de urma adevăratelor izvoare sau s-ar putea chiar ca ele să se fi pierdut. În această privință, mai ales editorii mai noi, Stevens și Malone, au făcut atîtea descoperiri, trecute cu vederea înainte vreme, încît ne mai putem aștepta și la altele, dacă se vor continua cercetările cu zelul lor investigator. Istoria lui Romeo și a Julietei a fost luată din povestirea inițială a lui Luigi de Porta[1] și inclusă de

[1] Luigi da Porto (nu de Porta, cum scrie Schlegel), 1485—1528, povestitor italian, autor al nuvelei *Romeo și Julieta* (*n. tr.*).

către Bandelo [2], Boisteau și Belleforest [3] în culegerile lor de nuvele. Existau de asemenea, înainte de epoca lui Shakespeare, diferite traduceri în englezește. Cea pe care a avut-o el înaintea ochilor, de bună seamă însă nu exclusiv, — așa cum este stabilit acum — se numește *The tragicall History of Romeus and Juliet: Contayning in it a rare Exemple of true Constancie* etc. și este scrisă în versuri. Din cauza rarității ei, Malone a tipărit-o din nou, după Romeo, astfel încît oricine poate face comparația între ele. Shakespeare nu are însă de ce să se teamă de asemenea confruntare. Căci nu există nimic mai prolix, mai plictisitor decît această istorie în versuri pe care

> Spiritul său, ca bogata piatră a înțelepților,
> A transformat-o în frumusețe și demnitate.

Dar bucuria de a-ți da seama mai limpede de această minunată transformare poate răsplăti strădania de a parcurge mai mult de trei mii de versuri iambice a cîte șase și șapte picioare care, prin comparație cu tot ceea ce ne încîntă, ne mișcă și ne înflăcărează în piesa lui Shakespeare, nu sînt decît o filă goală. Prezentate cu cea mai aridă concizie, destinele celor doi îndrăgostiți vor emoționa mereu încă inima și fantezia; dar aici, participarea este sufocată cu totul sub pretențiile vaste și greoaie ale unei povestiri concret-descriptive și retorice. Cîte lucruri n-au trebuit înlăturate mai înainte de a se putea insufla viață și suflet acestei mase amorfe! În unele piese, afabulația dată și ceea ce a făcut Shakespeare din ea, stau în același raport ca descrierea apro-

---

[2] Matteo Bandello (1485—1561), novelist italian ale cărui 214 nuvele (publicate în 1554), cele mai cunoscute după *Decamerone*, au servit pentru inspirație lui Shakespeare, Lope de Vega, D'Annunzio etc *(n. tr.)*.

[3] Boisteau și François de Belleforest (1530—1583) au tradus în franceză povestirile dramatice ale lui Bandello (în 1559) *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

ximatixă a unui lucru față de lucrul însuși. Astfel, din următoarea temă :

A Courtier, that eche where was highly had in price,
For he was courteous of his speeche and pleasant of devise.
Evan as a lyon would emong the lambes de bolde.
Such was emong the bashfull maydes Marcutio to beholde ;[4]

și din mențiunea că numitul Mercutio avusese din fragedă copilărie necontenit mîini reci, s-a născut un rol strălucit, dăruit din belșug cu spirit. Trebuie să insistăm cu rigurozitate asupra noțiunii creației din nimic, pentru a nu lăsa ca aceasta să treacă drept o adevărată creație. Fără a mai menționa o mulțime de abateri mai subtile, găsim și cîteva întîmplări importante datorite invenției poetului, de exemplu întîlnirea și duelul celor doi rivali Paris și Romeo, la mormîntul Julietei. Dar, chiar presupunînd că toate împrejurările, pînă la buturugile pe care slujitorul lui Capulet le cară pentru pregătirea ospățului de nuntă, i-ar fi fost oferite de-a gata, și că păstrarea lor ar fi fost indicată, ar fi cu atît mai demn de admirație faptul că a știut, cu mîinile legate, să transforme magic literele în spirit, o cîrpăceală meșteșugărească într-o capodoperă poetică.

Fidelitatea obișnuită a lui Shakespeare față de ceva existent nu se poate explica întru totul prin concepția pe care probabil o cultiva, de parcă această fidelitate ar fi fost o datorie, și cu atît mai puțin prin ideea unei simple necesități ; căci uneori el a aruncat cu destulă îndrăzneală de-a valma ceea ce, în forma inițială, i se părea fără valoare și și-a dovedit în mod strălucit inventivitatea, mai ales în situațiile comice. Se știe de ce bogăție și ușurință dispunea. Oare supraabundența nu i-ar fi îngreunat alegerea și dispunerea faptelor, dacă ar fi parcurs incomensurabilul domeniu al poeziei doar după

[4] În românește :
Un curtean foarte prețuit oriunde,
Pentru că era curtenitor la vorbă și iute la minte
Și întocmai după cum e neînfricat leul printre miei,
Așa îl vedeai pe Mercutio printre fetele frumoase. *(n. tr.)*

bunul plac? Oare avea cumva nevoie de o limitare exterioară pentru a deveni conștient, în mod salutar, de libertatea geniului său? În cadrul temei împrumutate, el mai construiește totdeauna o schiță superioară, mai spirituală, în care se revelează specificul său. Oare nu cumva tocmai stranietatea subiectului brut l-o fi determinat la unele înfrumusețări, în măsura în care părțile îmbinate între ele doar prin legături grosolane căpătau, abia prin tratare, o unitate interioară? Iar această unitate, acolo unde se găsește realizată cu aparente contradicții, dă la iveală tocmai acel minunat spirit căruia îi smulgem mereu noi taine și pe care nu ostenim a-l cerceta.

Cu ultima observație mă refer mai mult la alte piese, decît la *Romeo*. Această piesă este plină de adîncă semnificație, dar totuși simplă; în ea nu sînt enigme de descifrat. Faptul că, atît prin delimitarea precisă și ușor descifrabilă a acțiunii, cît și printr-o împletire care nu antrenează numai participarea ci și curiozitatea, Shakespeare a satisfăcut aici, mai mult decît obișnuiește s-o facă în majoritatea cazurilor, cerințele tehnice adresate mecanismului dramei, este un merit străin și întîmplător, căci el există în nuvelă și cu siguranță că nu această calitate structurală a fost cea care i-a recomandat nuvela pentru prelucrare dramatică. Condensarea timpului în care se petrec evenimentele aparține mai puțin elementelor exterioare: timpul urmează fluviul năvalnic al pasiunilor. Piesa sfîrșește cu dimineața celei de a șasea zile, în timp ce în povestire totul se desfășoară lent într-un răstimp mai lung. Totuși, nu trebuie să-i ținem atît de exact socoteala lui Shakespeare, care se preocupă de aceste lucruri cu o neglijență eroică și o pune pe contesa Capulet — în primul act o femeie încă sub treizeci de ani — să vorbească deodată, în ultimul act, de vîrsta ei înaintată.

Dușmănia dintre cele două familii este axul în jurul căruia se învîrte totul. De aceea, în mod foarte just, expoziția dramei începe cu ea. Spectatorul trebuie să fi văzut el însuși răbufnirile acestei dușmănii, ca să în-

țeleagă ce piedică de netrecut reprezintă ea pentru unirea celor doi îndrăgostiți. Îndîrjirea stăpînilor își găsește în slujitori reprezentanți întrucîtva greoi, dar viguroși. Cît de departe merge această îndîrjire se vede din faptul că pînă și acești însoțitori nerozi nu se pot întîlni fără a ajunge numaidecît la conflict. Dragostea lui Romeo pentru Rosalinda alcătuiește cealaltă jumătate a expoziției. Pe mulți i-a stînjenit, iar Garrick [5] chiar a înlăturat-o din prelucrarea sa. Dar eu unul n-aș vrea să renunț la ea; este un fel de uvertură la suita muzicală de momente ce se dezvoltă, toate, din primul, cînd Romeo o zărește pe Julieta. Piesa ar fi incompletă — nu sub aspect pragmatic, ci în sens liric (și întregul ei farmec se bazează tocmai pe gingașa însuflețire pe care o degajează), — dacă n-ar cuprinde geneza pasiunii lui Romeo pentru Julieta. Dar, oare la început trebuia să-l vedem într-o stare de spirit indiferentă? Ce mult cîștigă în elevație prima lui apariție prin faptul că, deja izolat de mediul înconjurător al realității reci, el evoluează pe solul sfințit al fanteziei! Delicata îngrijorare a părinților lui, lîncezeala plină de neliniște, melancolia introvertită, înclinația exaltată către singurătate, totul prevestește în el pe favoritul și sacrificatul dragostei. Tinerețea lui este ca o zi de furtună primăvara, cînd o mireasmă copleșitoare împresoară cele mai frumoase și luxuriante flori. Oare inconstanța lui pripită nu-i va îndepărta simpatia spectatorilor? Sau, mai degrabă, din înfrîngerea de moment a primei înclinații, care părea a fi atît de puternică, vom trage concluzii cu privire la atotputernicia noii impresii? Cel puțin, Romeo nu se numără printre flușturaticii a căror pasiune se aprinde doar prin speranțe și se răcește cînd este satisfăcută. Dăruindu-se fără perspectiva reciprocității, el evită prilejul de a-și îndrepta inima către alte obiecte, pe care Benvolio îl sfătuiește să le caute; și, fără fatalitatea

[5] David Garrick (1717—1779), elev al lui Samuel Johnson, dramaturg și actor englez. A devenit celebru în 1741 în rolul lui Richard al III-lea *(n.tr.)*.

care îl mînă la balul din casa lui Capulet, în ciuda presimțirilor potrivnice, el ar fi putut să ofteze încă multă vreme după Rosalinda. O vede pe Julieta. Destinul vieții sale este hotărît. Acea primă pasiune era doar o iluzie cultivată cu bună știință, o viziune a viitorului, visul unei firi stăpînite de dor. Duioșia mai gingașă, seriozitatea mai sacră a celei de a doua pasiuni a sa, care de fapt este totuși prima, se conturează limpede. În cazul primei pasiuni, el rămîne uimit de contradicțiile iubirii, care încă nu-l îmbracă firesc, ca și cum ar fi o haină străină ; în cazul celeilalte, iubirea s-a contopit prea intim cu ființa sa, pentru ca el să se mai poată deosebi de ea. Acolo își zugrăvea chinul fără speranțe, în contraste pline de tîlc ; aici teama de separare îl duce pînă la cea mai sălbatică disperare, ba chiar în pragul nebuniei. Dragostea lui pentru Julieta nu se consumă în vise pasive, ci acționează dinlăuntrul lui cu cea mai categorică insistență. Faptul că își riscă viața pentru a-i putea vorbi în grădină, în noaptea următoare balului, este un lucru mărunt ; nu se gîndește la greutățile care se opun unei legături între el și ea ; numai să fie a lui, și poate să înfrunte toate suferințele.

Julieta pare să nu se fi gîndit la iubire înainte de a-l vedea pe Romeo ; este prima îmbobocire a mugurelui feciorelnic. Alegerea ei este deopotrivă rezultatul unei clipe :

> Amor'al cor gentil ratto s'apprende ;
> (Dragostea se aprinde repede în inimile nobile ;),

dar este pentru veșnicie. Ar fi cu neputință s-o considerăm pe Julieta doar o simplă fată nesăbuită care, în vîltoarea unor porniri nedefinite, resimțite pentru prima oară conștient, se fixează indiferent asupra cărui obiect. Credem, împreună cu cei doi îndrăgostiți, că aici nu poate avea loc nici o amăgire, că geniul lor bun îi conduce unul către celălalt. În dăruirea Julietei este încă vizibilă o libertate divină. N-o condamnați că se lasă cucerită prea ușor. Este atît de tînără și neartifi-

Scanned with OKEN Scanner

cială, nu cunoaște altă nevinovăție decît aceea de a urma fără falsitate chemarea cea mai din adînc a inimii ei. Nimic din Romeo nu-i poate înspăimînta și alunga gingășia și nici nu poate jigni cerințele cele mai delicate ale unui suflet pătruns cu adevărat de iubire. Ea vorbește deschis cu Romeo și cu sine însăși; nu vorbește cu simțuri dornice să se impună, ci doar rostește cu voce tare ceea ce are voie să gîndească ființa morală. Își mărturisește, fără reticențe, nerăbdarea cu care îl așteaptă și vrea să-l întîmpine pe iubit în seara următoare; căci simte că feminitatea ei pură îi va veni în ajutor chiar și în clipa ametitoare și va sfinți orice va consimți să-i acorde. Prinsă în vîltoarea dintre învolburările timide și imaginile fanteziei aprinse, ea își revarsă sufletul într-un imn către noapte, pe care o imploră să ascundă cu vălul ei atît aceste porniri, cît și căsătoria într-ascuns.

Prima dorință a iubirii este aceea de a plăcea; ea însuflețește și cea dintîi apropiere dintre Romeo și Julieta, în timpul dansului. Peste discuția lor se așterne o boare de infinită gingășie, așa cum nu poate izvorî decît din cea mai pură noblețe morală și din frumusețea naturală a sufletului. Cu cîtă delicatețe știe Romeo să-și învăluie îndrăzneala rugăminților în imagini de adorație sfioasă. Un sărut furat în preajma atîtor martori nu trebuie să ne surprindă. Se citează exemple care arată că pe vremea lui Shakespeare acest lucru nu trecea drept o intimitate plină de semnificație. Poate că poetul s-a gîndit și la felul de viață mai liberal din țările sudice, pe care l-a avut aici adesea înaintea ochilor, astfel încît în întreaga piesă pare să adie un aer italienesc. Cred că, în spiritul poetului, această convorbire ar trebuie să ne-o imaginăm ca și cum Romeo s-ar fi odhinit după dans, împreună cu Julieta, stînd lîngă spătarul jilțului ei și aplecîndu-se dintr-o parte spre ea. Nu se poate imagina o interpretare mai grosolan eronată decît aceea a pictorului care, într-un tablou din Shakespeare Gallery, îl înfățișează pe Romeo în fața Julietei costumat ca

pelerin, pentru că ea îl numește pelerin, reluînd agreabilele cuvinte galante cu care el i se adresase.

Convorbirea din grădină are un avînt romantic și, cu toate acestea, și aici elementul cel mai alegoric și mai plin de fantezie se îngemănează mereu cu simplitatea, fapt după care se recunosc inspirațiile izvorîte direct din inimă. Ce taine dulci ne dezvăluie atotștiința poetului! Doar noaptea tăcută poate fi martora acestor tînguieli emoționante, acestor înalte jurăminte, acestor mărturisiri, acestei despărțiri și reveniri. Sărmana micuță! Cum se grăbește să înnoade legătura, așa ca să nu mai poată fi desfăcută! Nici scena unde se petrece acțiunea nu este defel indiferentă. Sub cerul senin, la a cărui priveliște Romeo a putut compara ochii Julietei cu stelele, înconjurați de pomi ale căror vîrfuri sînt tivite de lună cu argint, cei doi îndrăgostiți stau sub influența mai nemijlocită a naturii și sînt parcă eliberați de condițiile artificiale ale societății. Tot asemenea în scena despărțirii, privighetoarea care cîntă noaptea în pomul plin de rodii aduce o vrajă de primăvară sudică; și nu sunetul clopotului, ci glasul ciocîrliei le amintește de ivirea dușmănoasă a zilei.

O situație, ca aceea în care Julieta este transpusă de vestea nefericitului duel și a surghiunirii lui Romeo, cu greu putea fi înfățișată fără nici un fel de asprimi și disonanțe. Cu toate acestea, nu vreau să neg faptul că Shakespeare le-a evitat în mai mică măsură decît ar fi fost neapărat necesar. Critica lui Johnson, cum că personajele din această piesă, oricît de strîmtorate ar fi, mai au totuși la îndemînă, în situația lor disperată, o idee ingenioasă, pare întemeiată mai curînd în cazul izbucnirilor disperării Julietei. Totuși cred că, în afară de puține rînduri pe care din fericire a trebuit să le omit din traducerea mea deoarece sînt alcătuite integral din jocuri de cuvinte, totul poate fi salvat cu ajutorul unor noțiuni juste despre rolul adevărului în exprimarea sentimentelor. Îmi rezerv în această privință o remarcă cu caracter general.

Scanned with OKEN Scanner

Chinul lui Romeo este și mai sfîșietor, pentru că acesta se poate învinovăți, pe nedrept, dar totuși în mod firesc, de toate cele întîmplate. Nu-l dezonorează faptul că nu mai este cîtuși de puțin stăpîn pe sine. Cine oare ar putea pretinde asta unui tînăr ? Călugărul știe prea bine ce se cade să facă un bărbat, dar mai știe că vorbește în vînt și că n-o va moraliza decît pe doică. Totuși, cu aceste vorbe trec cîteva minute, în care timp cel cuprins de disperare se poate reculege și poate da ascultare apoi consolării mai convingătoare care i-o făgăduiește pe Julieta, lucru ce nu-l putuse face filozofia. Bărbăția blîndă a lui Romeo se dezvăluie în alte împrejurări. Chiar și fără mijlocirea dragostei, el pare să fi învins ura și să nu ia parte la dușmănia dintre cele două familii. Unit cu fiica lui Capulet, el se lasă provocat în modul cel mai stupid de către Thybalt, fără să-și dea seama. Are destul curaj pentru a vrea să pară, aici, laș și doar moartea nobilului său prieten îi înarmează brațul.

Dacă poetul nu ne-a scutit de nici un detaliu al durerii răscolitoare a îndrăgostiților, în schimb este cu adevărat divin să vezi cum impetuozitatea lor s-a potolit în dimineața următoare, sub încîntarea dragostei, și cum aceasta vorbește din ei, cu prilejul dureroasei despărțiri, deopotrivă de încrezătoare și de umbrită de presentimentul nenorocirii. După aceea, deși în surghiun, Romeo nu mai este abătut ; speranța, înfloritoarea și juvenila speranță a pus stăpînire pe el ; aproape fericit, așteaptă vești. Vai ! Este doar o ultimă scăpărare de viață, cum numește el însuși mai apoi asemenea învolburare. Ceea ce aude de la slujitorul său îl transformă lăuntric tot ca un trăsnet : două cuvinte și iată-l hotărît să coboare către moarte în pămîntul care, cu puțin înainte, îl purta încă plutind pe aripile fericirii.

După această hotărîre de neclintit, o retragere în sine nu mai pare nepotrivită. Sfaturile cu privire la felul cum urmează să-și procure otrava și îndîrjirea împotriva lumii care se oglindește în discuția cu spițerul, au ceva din tonul lui Hamlet. Faptul că Romeo trebuie să-l

întîlnească pe Paris la mormîntul Julietei este una din numeroasele împletiri ale vieții cotidiene cu existența întru totul proprie îndrăgostiților și creată de ei înșiși, cu care Shakespeare concretizează infinita distanță ce-o separă pe ultima de prima și care acreditează totodată aspectul uimitor al istoriei, în măsura în care poetul înconjură acest fapt cu desfășurarea perfect cunoscută a lucrurilor. Bine intenționatul logodnic, care crede că a iubit-o cu multă gingășie pe Julieta, vrea să făptuiască ceva neobișnuit. Sentimentul lui îndrăznește să iasă, deși cu teamă, din sfera ei burgheză pînă la limita romanescului. Și cu toate acestea, cît de diferită este ceremonia sa mortuară de aceea a iubitului ! Cît de calm își presară el florile ! De aceea, nu pot pune întrebarea : oare era necesar să mai fie sacrificat și acest suflet onest ? Și să verse Romeo pentru a doua oară sînge ? Paris face parte din personajele pe care în viață le slăvești, dar în moarte nu le deplîngi peste măsură ; în clipa morții, el cucerește participarea noastră pentru prima oară, prin rugămintea de a fi așezat în mormîntul Julietei. Noblețea sufletească a lui Romeo iese și aici la iveală, ca o rază printre norii întunecați, atunci cînd rostește ultimele cuvinte de binecuvîntare asupra celui înfrățit cu el prin nenoroc.

Așa cum firea Julietei este numai dragoste, virtutea ei este fidelitate. Din clipa în care devine soția lui Romeo, soarta ei este legată de a lui ; ea are cea mai profundă repulsie pentru tot ceea ce vrea să i-l răpească și se teme în aceeași măsură de primejdia de a fi profanată sau smulsă de lîngă el. Violența tiranică a tatălui ei, nota grosolană din comportarea ambilor părinți distonează puternic ; numai că asta o scutește pe Julieta de lupta dintre iubire și sentimentul filial, luptă care nu și-ar fi avut cîtuși de puțin locul aici ; căci iubirea ei nu trebuie să fie înfățișată ca rezultînd din condiții morale și în luptă cu datoria, ci în puritatea ei primordială, ca o primă poruncă a naturii. După o astfel de întîlnire Julieta nu-și mai poate respecta părinții ; de vreme ce

este constrînsă să se prefacă, o face cu fermitate și fără procese de conștiință.

Faptul că în povestire existau deja premisele pentru îngrozitorul ei monolog de dinaintea clipei sorbirii licoarei contribuie din nou la gloria lui Shakespeare. Această asemănare superficială a tot ce e mai trivial cu tot ce e mai sublim însemnează triumful artei. Cu cîtă superioritate a realizat el o asemenea îndrăzneală în reprezentare! În primul rînd înfiorarea Julietei cînd se simte singură, aproape ca în mormînt; efortul de a se stăpîni; bănuiala ei atît de firească și felul cum o înlătură cu un suflet mai presus de orice rele, mai măreață decît acel erou care a golit cupa cu doctoria pretins otrăvită, nu fără a-și afișa ostentativ încrederea; apoi, felul cum închipuirea ei se zbuciumă, cum atîtea temeri turbură mintea gingașă a fetei și cum dă pe gît, într-o stare de amețeală, cupa, a cărei golire cu indiferență ar fi dovedit o hotărîre prea bărbătească.

Trezirea ei în mormînt și puținele clipe după aceea se racordează aici cît se poate de frumos, tocmai prin contrastul lor. Somnul, care a ținut încătușate atîta vreme forțele ei vitale, i-a potolit învolburarea sîngelui. Ea deschide ochii ca un copil, căruia mama i-a făgăduit ceva și care a visat despre această făgăduială, iar acum se orientează, perfect lucid, cu privire la îngrozitoarele lucruri din jur. Nu se lasă ispitită să se îndepărteze de acel loc, unde îl vede pe iubitul ei mort, nu întreabă nimic, știe destul în privința asta.

Ca o providență grijulie și blîndă, care totuși nu e destul de puternică pentru a preîntîmpina întîmplarea dușmănoasă, fratele Lorenzo se află, de la început, între cei doi îndrăgostiți. Fără a fi un sfînt, este totuși un înțelept în mantie de călugăr, un bătrîn venerabil care cugetă blajin, aproape sublim în competența lui îndeletnicire cu natura neînsuflețită, și cît se poate de atrăgător prin deopotrivă de exacta cunoaștere a inimii omenești, cunoaștere care este colorată cu o bună dispoziție jovială, ba chiar plină de duh. Oricît de prietenos se arată, manifestările lui cele mai naive ne fac, totuși, să mai

Scanned with OKEN Scanner

simțim în ființa lui încă o forță demnă de luat în considerație. Are o minte iute, pentru a ști să sesizeze momentul și să-l folosească ; îndrăzneț în proiecte și hotărîri, el le simte importanța cu o seriozitate împletită cu iubirea de oameni și se expune primejdiilor fără șovăială, pentru a săvîrși binele. Dacă face ceea ce tinerii săi prieteni îi cer, el nu cedează totuși pasiv în fața elanului lor, ci în fața propriei sale convingeri, a considerației față de o pasiune ca aceasta, pe care inima lui o ghicește, chiar dacă nu i-a simțit niciodată puterea pe pielea proprie sau, cel puțin, atmosfera limpezită a existenței sale nu mai este de mult turburată de asemenea furtuni. El îi adresează o cerere Julietei ca unei eroine, o îndeamnă la constanță în iubire ca la o virtute și pare să știe dinainte că nu se va înșela în privința ei. Din ordinul său călugăresc n-a păstrat în sine altceva decît puțină artă a prefăcătoriei și anxietatea psihică. Probabil că aceasta din urmă se poate pune, firește, și pe seama vîrstei. Ea îl copleșește și îl zăpăcește de asemenea manieră, încît în nefericita noapte din cimitir o lasă pe Julieta singură în cavou, fapt care, firește, n-ar putea fi scuzat în nici un fel, dacă ar fi fost calm și cu sînge rece. Totuși, îndată după aceea, într-o primejdie de care nu mai poate scăpa, el este sincer și stăpîn pe sine. Pare ciudat faptul că acestui călugăr concepțiile religioase îi sînt, în orice împrejurare, la fel de depărtate, pe cît îi sînt de familiare considerentele morale. Cînd încearcă să-l consoleze pe disperatul Romeo, îi oferă „al tristeței lapte dulce, filozofia" ; și, într-adevăr, minunata cuvîntare pe care i-o ține îndată după aceea este o predică izvorîtă din pură rațiune. O singură dată împarte sfaturi cu orientare cerească, atunci cînd le vorbește nemîngîiaților părinți în legătură cu presupusa moarte a Julietei ; deci, într-o împrejurare în care nu ia acest lucru în serios. Spiritul opac cu care trebuie să-l fi citit Johnson [6] pe poet se străvede din părerea sa că Shakespeare ar fi

---

[6] Samuel Johnson (1709—1784), critic englez de la finele marii tradiții clasiciste din Anglia *(n. tr.)*.

vrut să dea în Julieta un exemplu de prefecătorie pedepsită, pentru că își pune în practică șiretlicurile, de cele mai multe ori, sub pretextul religiei. Ce nume să dăm oare unei insensibilități cu pielea atît de groasă?

În perspectiva structurii exterioare a subiectului, Mercutio este un personaj secundar. Singurul fapt, prin care intervine în acțiune de o manieră semnificativă, este acela că provoacă, prin duelul său cu Thybald, duelul lui Romeo (o împrejurare pe care Shakespeare nici măcar n-a găsit-o în narațiune); și pentru asta nu era nevoie de un caracter atît de proeminent și de bogat înzestrat. Dar, întrucît din spiritul ansamblului rezultă că elementele contrare ale vieții, combinate sub aspectul lor de suprema energie, trebuie să izbucnească năvalnic.

...cum focul și pulberea
se consumă în sărut,

și întrucît s-ar putea spune că piesa este întru totul o mare antiteză, în care stau nemijlocit alături iubirea și ura, suprema dulceață și suprema amărăciune, sărbătorile pline de bucurie și presentimentele sumbre, alintările îmbrățișării și cavourile, tinerețea înfloritoare și autodistrugerea, tot astfel sînt asociate și opuse, într-un sens mai înalt, ușurătatea veselă a lui Mercutio cu melancolia visătoare a lui Romeo. Inteligența lui Mercutio nu este rodul rece al eforturilor minții, ci rezultă involuntar din insolența turbulentă a firii sale. Tocmai acea bogată fantezie care, împletită cu un sentiment adînc, creează în Romeo o înclinație romantică, capătă la Mercutio, sub influența unei minți clare, o turnură genială. În amîndoi este vizibilă o culme a vieții debordante, în amîndoi apare și fragilitatea splendorii fugare, natura efemeră a tuturor florilor, cu privire la care întreaga piesă răsună ca un delicat cîntec de jale. Ca și Romeo, Mercutio este destinat unei morți timpurii. El se comportă cu viața sa de parcă ar fi un vin spumos, pe care te grăbești să-l bei înainte ca efervescența lui să se treacă. Mereu vioi, mereu batjocoritor, mare admi-

Scanned with OKEN Scanner

rator al frumosului după cîte se pare, deși un eretic îndîrjit în materie de iubire, pe cît de binevoitor, pe atît de curajos, veșnic gata să lupte deopotrivă cu spada și cu limba, el nu-și pierde buna dispoziție din cauza rănii mortale și părăsește cu o glumă lumea în care și-a bătut joc de toate.

Rolul doicii a fost realizat de Shakespeare, indiscutabil, cu plăcere și bucurie. În ea totul respiră o realitate grăitoare. Așa cum în capul ei ideile se învălmășesc în asociații arbitrare, tot asemenea și în comportarea ei nu apare decît coerența inconsecvenței ; și, cu toate acestea, știe să se descurce tot atît de bine cu mintea ei șireată, ca și cu onestitatea. Ea face parte dintre sufletele în care nimic nu este mai bine fixat decît prejudecățile și a căror morală este mereu în funcție de alternarea clipei. Ține cu strictețe la reputația ei, dar simte totuși o satisfacție neegoistă în fața păcatelor de un anumit fel și nu trădează înclinații condamnabile pentru rolul de mijlocitoare onorabilă. De fapt, îi face nespusă bucurie să se ocupe de o căsătorie — cel mai distractiv lucru pe care îl cunoaște în viață —, ca de o legătură sentimentală interzisă. De aceea și face atîta caz, în fața Julietei, de dificultățile soliei împlinite. Dacă n-ar fi atît de neroadă, n-ar fi bună chiar de nimic. Așa însă, doar o bunătate păcătoasă îi insuflă gîndul că Julieta, pentru a scăpa de insistențele din jur, ar trebui să-l renege pe Romeo și să se mărite cu Paris. Faptul că fidelitatea ei față de îndrăgostiți nu rezistă, cînd este pusă la încercare, este esențial pentru a înfățișa mai desăvîrșit tăria sufletească a Julietei, întrucît ea nu mai găsește sprijin nicăieri la cei din jur, iar executarea hotărîrii sugerate de Lorenzo rămîne întru totul pe seama ei însăși. Dacă, pe de altă parte, această dezertare a doicii ar rezulta dintr-o adevărată corupție, atunci nu s-ar mai putea înțelege cum Julieta a putut-o face cîndva confidenta ei. Amestecul bizar de bunătate și corupție din sufletul doicii este, așadar, în perfectă concordanță cu menirea ei ; și nu se poate spune că Shakespeare a risipit comoara de cunoștințe omenești pe care a folosit-o în cazul ei.

Firește că ar fi putut ieși la capăt și cu mai puțin, numai că generozitatea este, în general, felul lui de a fi, generozitatea cu orice, în afară de elementele ce nu pot produce efect decît folosite cu economie. Raportul dintre arta sa și natură nu pretinde acea strictă separație a întîmplătorului de necesar, care constituie o caracteristică proprie poeziei tragice a grecilor. Cele expuse mai sus sînt valabile și în privința bătrînului Capulet (la care adausul de ridicol ne scutește, în parte, de indignarea mai serioasă pe care o merită, de fapt, comportarea sa față de Julieta), ca și în a celorlalte roluri comice secundare, al lui Pietro, ale slujitorilor și ale muzicanților. Sociabilul, bine intenționatul și onestul Benvolio, brutalul Thybalt, delicatul și bine educatul conte Paris sînt schițați cu trăsături puține, dar sigure, după legile utilității. Prințul este așa cum ni l-am dori, un om de onoare și impunător. Faptul că necesitatea îl aduce pe scenă totdeauna chiar în momentul oportun este o libertate teatrală, care nu poate fi calculată după probabilitățile mărunte și care oferă avantajul că această intervenție neașteptată produce, în mijlocul furtunii violente a pasiunilor învrăjbite, efectul unei ființe dintr-o ordine superioară a lucrurilor. Ultima apariție a prințului este grandioasă și solemnă, nu atît prin calitățile sale personale, cît mai ales prin atitudinea față de întîmplarea tragică abia petrecută și față de persoanele lovite de ea. Nu numai cu demnitatea unui judecător părintesc, ci ca un purtător de cuvînt al înțelepciunii și umanitarismului, el adună în jurul său suferința, vinovăția și compătimirea și vorbește într-un fel demn de această funcție gravă. Tăcerea contemplativă, pe care investigațiile sale o fac să urmeze furtunii hotărîrilor, ordonează și întărește durerea confuză, iar ultimele lui cuvinte o imprimă cu un condei de bronz pe tabla amintirii, ca și cum ar fi vorba de o eternă inscripție funerară a celor doi nefericiți.

Povestirea lui Lorenzo i-a stîrnit pe criticii de artă, pentru că nu face decît să repete ceea ce spectatorul cunoaște deja. „Este foarte regretabil" — spune Johnson

— „că poetul nu a încheiat dialogul odată cu acțiunea". Ei da, firește, de îndată ce catastrofa s-a produs, adică de îndată ce numărul respectiv de personaje au fost date pradă morții, cortina se poate lăsa fără alte mofturi! Este oare de mirare că, față de asemenea grosolane concepții concrete despre perfecțiunea unei acțiuni tragice, este ignorată satisfacerea sentimentului? Oare călugărul ne-a interesat chiar atît de puțin, încît să ne fie indiferent, dacă puritatea concepțiilor sale este nesocotită? Mai mult: împăcarea celor doi capi de familie în fața trupurilor neînsufletite ale copiilor lor, singura picătură de balsam pentru inima sfîșiată, devine posibilă doar în urma faptului că ei au înțeles cum s-a desfășurat întîmplarea. Nenorocirea îndrăgostiților nu este, astfel, întru totul zadarnică; născută din ura cu care începe piesa, ea se întoarce, în desfășurarea ciclică a lucrurilor, împotriva sursei ei și o astupă. Dar explicațiile călugărului și ale celor doi slujitori nu se justifică numai ca un mijloc necesar: ele au și valoare în sine, în măsura în care, în fața tristului lăcaș, rezumă într-o narațiune simplă impresiile faptelor petrecute.

Unii au considerat că Shakespeare ar fi ratat ocazia unei scene patetice, deoarece nu a făcut-o pe Julieta să se trezească înainte de moartea lui Romeo, în clipa în care acesta tocmai sorbise otrava. Pentru această modificare n-ar fi fost nevoie de prea mult spirit inventiv, după cum n-ar fi fost nevoie nici pentru soluția contrară, anume ca Julieta să se trezească înainte ca el să se fi hotărît să moară și, astfel, totul să se sfîrșească în mod fericit. Totuși mie mi se pare că Shakespeare a nimerit soluția cea mai bună, fie din fidelitate față de narațiunea pe care o avea la îndemînă, fie datorită unei opțiuni bine chibzuite. Există o măsură a zguduirii, dincolo de care orice adaos fie că se transformă în tortură, fie că alunecă fără efect peste sufletul deja pătruns pînă în străfundul lui. În ipoteza unei crude reuniri pentru o clipă a îndrăgostiților, remușcarea lui Romeo, pricinuită de sinuciderea prematură, și disperarea Julietei din cauza iluziei mai întîi hrănite, apoi distruse, ca și cum ar

fi la capătul dorințelor sale, ar fi trebuit să se transforme în caricatură. Nimeni nu se îndoiește de faptul că Shakespeare ar fi putut-o realiza cu forța necesară ; dar, în cazul de față, orice element atenuant era bine venit, pentru ca să nu fim înspăimîntați prin disonanțe prea penibile și să nu fim treziți din durerea căreia ne lăsăm pradă de bună voie. De ce oare să punem mai multe pe seama întîmplării, care și așa e destul de vinovată ? De ce chinuitul Romeo să nu scuture liniștit „jugul dușmănoaselor stele de pe trupul ostenit de viață“ ? El își ține iubita în brațe și se mîngîie, în moarte, cu iluzia unei căsătorii eterne. Iar ea caută moartea în sărutarea buzelor lui. Aceste ultime clipe trebuie să fie dominate exclusiv de gingășie, pentru ca noi să putem reține bine ideea că dragostea continuă să trăiască, cu toate că îndrăgostiții pier.

Garrick a prelucrat într-adevăr această scenă în sensul convingerii că, cu cît jalea este mai mare, cu atît mai bine ; numai că realizarea sa nu va face pe nimeni nefericit. Este cît se poate de slabă. Chiar și trezirea Julietei a ratat-o cu totul. Julieta nu-și amintește de făgăduielile lui Lorenzo, ci crede că ai săi vor să o căsătorească silnic cu Paris și nu-l recunoaște pe Romeo, care exclamă cu acest prilej : „Încă nu și-a revenit — vină-i cerul într-ajutor !“ — Firește ! și s-o apere de adaptări stîngace ! Apoi, cînd călugărul intră în cavou, ea îl ocărăște violent și vrea chiar să-l străpungă cu pumnalul. Bine că își ia singură viața îndată după aceea, căci, cu violența cu care lovește cu pumnalul în jur, nu se știe cîte nenorociri ar mai fi putut pricinui încă. E ciudat că un mare actor a putut să pună un lucru atît de fără sens pe seama poetului pe care îl diviniza și pe care îl studiase mai mult de jumătate din viața sa !

Și mai suspectă devine înțelegerea lui Garrick față de sublimul shakespearean, prin faptul că el consideră necesar să purifice piesa de glumele nefirești, șăgalnice, care au fost — după părerea lui — substituite expresiei sentimentului. De fapt, și Johnson afirmă deopotrivă că pateticele cuvîntări ar fi fost întotdeauna denaturate prin

falsificări neașteptate ; iar autoritatea acestor critici de artă a indus, de bună seamă, pe mulți în eroare, mai ales că părerea lor vine, cu atîta bunăvoință, în sprijinul posibilității generale de înțelegere. Poezia autentică este rar înțeleasă așa cum trebuie și orice folosire a imaginației apare nefirească celor care nu posedă nici o fărîmă din ea. Uităm că, dacă un obiect ne este înfățișat într-o anumită formă de prezentare, orice parte a lui trebuie să-și capete culoarea de la acest mediu ambiant. Elementul poetic din dramă e luat în sens istoric, întrucît este totuși o manieră de caracterizare, a cărei irealitate nu este cîtuși de puțin tăinuită, dar care, totuși, concretizează esențialul obiectului mai exact și mai viu decît cel mai conștiincios proces-verbal. Poetul ne conduce mai adînc înlăuntrul sufletelor tocmai prin faptul că acordă personajelor sale un organ de comunicare mai desăvîrșit decît au în natură ; și, întrucît adeseori forța pasiunii frînează exprimarea ei și încătușează capacitatea de exteriorizare — oricît de intensă ar fi dorința în acest sens —, poetului îi este îngăduit să înlăture această piedică din cale. Numai deosebirea esențială dintre sentimentele grăitoare și cele multe, care tind spre exterior sau se concentrează asupra lăuntrului omului, să n-o anuleze. Niciodată curentul bogat al imaginilor sale nu l-a constrîns pe Shakespeare să treacă peste această limită. Atunci cînd Romeo află de presupusa moarte a Julietei, el nu spune decît :

Și de-i așa, voi stelelor, eu vă sfidez !

Tot așa, răspunde și Julieta, după trezirea ei, călugărului care îi povestește în grabă întreaga nenorocire petrecută și o convinge să fugă :

Fugi, mergi de aici ! căci eu nu voi să plec.

În ambele cazuri, tăria sentimentului se vădește doar în hotărîrea prin care libertatea se împotrivește.

Dacă iubirea se dezvăluie iubirii, atunci singurul rost al inimii este acela de a-i insufla celuilalt convingerea despre caracterul său intim, ca și cum i-ar extinde conștiința pînă la el. Cu acest prilej, inima disprețuiește splendoarea vorbelor, în care s-ar putea învești la fel de bine și jurămintele goale ale unei afecțiuni cîtuși de puțin simțite, și nu cutează să abordeze inefabilul; dar cunoaște secretul de a insufla expresiei simple, chiar modeste, un suflet superior. Oare ar trebui să trecem cu vederea această emoționantă gingășie din mărturisirile, jurămintele și dulcile șoapte de dragoste ale lui Romeo și ale Julietei? Julieta se dăruiește cu aceeași sinceritate copilărească, ca Miranda în *Furtuna*, și ceea ce spune ea

e simplitate modestă,
și se joacă cu nevinovăția dulcei iubiri.

Numai că admirarea, divinizarea ființei iubite nu se poate exprima fără imagini; ea trebuie să se avînte spre cele mai îndrăznețe comparații. Odată cu șocul magic, care separă acel ceva ce-l are în minte și-l înalță deasupra întregii lumi, ea a pierdut unitatea de măsură a realului și se poate exalta pînă la limita lucrurilor, către care vor s-o poarte aripile fanteziei, fără a deveni conștientă de vreo rătăcire. Iubirea este poezia vieții. Atunci cum oare să nu brodeze poetic în legătură cu obiectul iubirii ei? Cu cît invocă imagini mai depărtate și mai eterogene, cu atît mai pline de sens trebuie să pară alegoriile ei, iar pasiunea dezlănțuită ajunge involuntar la ceea ce un spirit mai greoi caută cu anevoie, pentru a străluci. În esența iubirii există contradicții neînțelese; iubirea nu se poate dizolva în armonie desăvîrșită, nici măcar în cazul celei mai frumoase reciprocități, și de aceea tinde, chiar în sine, să se manifeste antitetic. Acest lucru îi este și mai firesc, deîndată ce împrejurările exterioare o presează. Un joc de cuvinte este o antiteză sau o comparație între sensul cuvintelor și sunetul lor; și așa cum, în iubire, spiritualul și sen-

Scanned with OKEN Scanner

zualul tind de fapt să se contopească intim, așa cum iubirea discerne cele mai diafane aluzii ale unuia în legătură cu celălalt și se delectează cu asta, tot așa ea se poate juca, plină de presentimente, și cu asemănările sunetelor.

De obicei lumea respinge orice joc de cuvinte, ca fiind pueril și nefiresc. Dacă prima ipoteză este întemeiată, atunci nu mai poate exista și o a doua ; iar experiența arată, desigur, că copiilor le place să se preocupe de elementele sonore ale cuvintelor și să le adapteze la alte semnificații. Dar iubirea, în dăruirea ei cea mai nestînjenită, transpune într-un anumit mod sufletul îndărăt, în stadiul copilăriei, în ciuda organelor dezvoltate și a înfloritoarei vitalități. Fără să vreau, am făcut apologia lui Petrarca, ale cărui minunate imagini și metafore, contradicții mereu repetate și aluzii ușor mistice au dat de furcă atîtor cititori și critici de artă. Ideala, eterica și plina de renunțare adorare a Laurei nu are nimic comun cu forța și ardoarea tinerească, care îi împinge pe Romeo și Julieta să trăiască și să moară unul pentru altul ; dar stilul poeziei lui are multă asemănare cu coloritul expresiei delicate din piesa noastră.

Aș vrea să merg și mai departe și să afirm că nu numai bucuriilor și dulcei suferințe ale unei pasiuni, ca aceea înfățișată aici și care presupune suprema inflamabilitate a fanteziei, îi sînt specifice figurativitatea îndrăzneață și bogăția antitetică a cuvîntului ; pînă și suferința cea mai zdrobitoare care izvorăște din ea, durerea cea mai aprigă pricinuită de pierderea sau moartea iubitei nu-și reneagă întru totul originea, în felul său de a se manifesta. Din acest punct de vedere, a cărui justeţe ar putea fi confirmată de unele experiențe, să privim scenele în care cei doi îndrăgostiți și-au ieșit din fire din cauza surghiunirii lui Romeo, precum și ultimul monolog al lui Romeo, și vom vedea că ambele sînt justificate.

Oricum, retoricianul care dramatizează se poate sluji de mijloace asemănătoare în cazul declamațiilor glaciale pe care le substituie revărsărilor pasiunii înflăcă-

Scanned with OKEN Scanner

rate. Cine este cît de cît receptiv sau nu se lasă stăvilit, în drumul său, de prejudecăți nu va ajunge în primejdie să le confunde pe cele dintîi cu cele din urmă ; el dispune, în efectul produs, de o piatră de încercare ce nu înșeală. Se pot indica și caracteristici, numai că aplicarea lor la un anumit caz, mai cere totdeauna un simț ce nu poate fi dat nimănui. Caracteristica esențială este însăși natura simțămintelor înfățișate, adîncimea lor, specificul lor, consecvența lor. Apoi, sub orice splendoare declamatoare se ascunde adeseori, și prost, lipsa de imagini și abstracțiunea ; căci numai o fantezie săracă, care nu e antrenată de necesitatea sentimentului, are nevoie să-și caute refugiu în principiul de a apărea înzorzonată ; totuși, este o strădanie zadarnică să vrei să te întorci îndărăt la viață, pe calea ocolită a noțiunii moarte. Iar poetul, care tinde să strălucească pe seama adevărului și al convenabilului, se va strădui mai curînd să evite, decît să caute, neglijența intimă în replici, aparența genezei spontane. El se va teme că inconștiența personajelor vorbitoare, care nu-și dau seama că spun ceva neobișnuit — deoarece acest lucru este cît se poate de firesc pentru situația lor —, ar putea să-l înșele pe spectator, iar efectul căutat și-ar pierde unica lui valoare, în măsura în care ar fi considerat ca prea facil. În cazul lui Romeo apare pretutindeni aspectul dialogat, liber, izvorît chiar din sursă, al cuvîntărilor celor mai alegorice și în cea mai mare măsură antitetice ; m-ar duce prea departe dacă aș vrea să dezvolt acest lucru în amănunt.

Deoarece a trebuit să contrazic obiecțiunile unor critici de artă englezi ou atîta faimă, mă bucur, în schimb, că am putut prezenta afirmațiile unui german care cu siguranță că nu putea fi corupt de falsa strălucire și era, totodată, un antipod al oricărui element fantastic sau excentric. Lessing a declarat că *Romeo și Julieta* este singura tragedie, din cîte cunoaște, în care iubirea însăși a ajutat la realizarea ei. Nu știu cum aș putea încheia mai frumos, decît cu aceste simple cuvinte, care cuprind atît de mult. Ba chiar, putem numi această

operă poetică o minune armonioasă, ale cărei elemente componente n-au putut fi contopite astfel decît de acea forță cerească. Totodată este încîntător de dulce și de dureroasă, de pură și de înflăcărată, de gingașă și de năvalnică, plină de delicatețe elegiacă și zguduitor de tragică.

Privire generală asupra artelor frumoase și clasificarea lor

Artele își duc existența în domeniul fenomenelor ; ele reprezintă senzorial. Există însă două forme de contemplare senzorială, spațiul și timpul. În funcție de ele, se pot imagina două categorii de arte, cele care reprezintă simultan și cele care reprezintă succesiv.

Simțul care ne dezvăluie spațiul este văzul. Căci oricît ar putea pipăitul să realizeze prin palpare forma corpurilor și să ne dea o noțiune despre mișcare, el acționează totuși doar prin contact nemijlocit ; după acest simț, totul depinde de noi, el nu ne-ar putea oferi niciodată o reprezentare a spațiului gol și liber, în timp ce văzul, dimpotrivă, ni se pare că acționează la distanță. Abia cînd acest ultim menționat simț a scos obiectele fizice din noi și ni le-a opus, poate fi aplicat și pipăitul la percepțiile sale, el poate pipăi oarecum și prin intermediul ochilor formele contemplate aflate în depărtare, fapt care — după cum vom vedea — are un rol în aprecierea frumuseții lor.

Se poate dovedi însă o coeziune și mai elementară a celor două sisteme. Mai întîi ochiul nu vede, de fapt, nimic altceva decît culori și lumină și umbre, iar pe acestea trebuie să le zărească, parcă pictate pe o tablă plană, acolo unde ele se delimitează între ele ; ochiul vede granița și obține astfel conturul unei figuri. Dar, abia după ce învață din experiența simțului, poate ochiul să știe cum se gradează și se schimbă lumina în funcție de modificările suprafeței, așa cum, de pildă, se umbrește o sferă

sau cum se temperează culorile din cauza depărtării; ochiul învață să aprecieze poziția corpurilor unele față de altele, ba chiar și formele lor pe fețele ce nu sînt orientate spre noi, și crede că vede toate acestea nemijlocit. Pentru simțul văzului poate exista, astfel, o dublă artă : cea care reprezintă formele prin ele însele și aceea care face acest lucru prin intermediul culorilor și al luminii, adică sculptura și pictura.

Așa cum spațiul este forma contemplării exterioare, tot așa timpul este aceea a simțului interior, al cărui obiect devine tot ce raportăm noi la starea noastră; ceea ce umple de fapt timpul este senzația, impresia. Spațiul ni-l imaginăm infinit sub toate dimensiunile, timpul numai sub una singură; acesta se aseamănă cu o linie infinită, iar desfășurarea lui poate fi concretizată cel mai bine prin imaginea unui punct care curge. De aceea timpul nu este propriu-zis apt de vreo extensiune, ci numai de o intensiune; adică senzația care-l umple poate fi foarte diferită, după gradele de intensitate. Dintre toate simțurile noastre, auzul este cel propriu-zis interior: impresiile exercitate asupra mirosului, gustului și pipăitului, credem că le simțim acolo unde se produce atingerea, în cazul mirosului și gustului în însăși organele respective, în cazul pipăitului la locul din trup care este excitat; în schimb sunetele le înregistrăm în noi, oricît ni le-am închipui în afara auzului nostru, ca acționînd la distanță. De asemenea, celelalte simțuri ne dezvăluie însușiri permanente ale corpurilor (inclusiv văzul), dar auzul ne înfățișează fenomene trecătoare; orice sunet este rezultatul unei mișcări, se naște din ciocnirea mai multor corpuri între ele și a aerului făcut astfel să vibreze. Simțul auzului este, așadar, ca un fel de transpunere a succesivului din lumea exterioară în forma simțului nostru interior: timpul, din care rezultă limpede că nu pot exista, decît pentru auz, arte al căror mod de prezentare să constea dintr-un joc al succesiunilor. Dacă vrem, însă, ca acest joc să izbutească întru totul și să ne impresioneze cu reprezentarea interioară a timpului umplut, atunci suc-

cesiunile trebuie să fie delimitate precis, întrucît, în decursul unei impresii ce continuă uniform, nu avem nici un etalon pentru timp şi nu-l putem măsura decît prin divizare, aşa cum măsurăm spaţiul prin limitele şi prin contururile figurilor ; iar în al doilea rînd, impresiile trebuie să se succeadă necontenit unele altora, pentru ca şirul lor să nu fie întrerupt mereu şi pentru ca noi să obţinem o imagine a timpului umplut. Iar posibilitatea aceasta nu intervine la nici unul din celelalte simţuri (fiecare pentru sine ; vom vedea mai apoi că intervine la văz, în legătură cu auzul) ; dar nici în cazul auzului nu intervine prin simplul zgomot sau sunet. Căci, întrucît varietatea acestora nu constă în anumite contraste sau relaţii reciproce, un zgomot perpetuat fără întrerupere va curge continuu, fără a ţine seama de modificările intervenite în el, şi astfel, nu va putea reprezenta un joc în seria succesiunilor ; sau, acelaşi zgomot este repetat cu întreruperi şi, astfel, obţinem, de fapt, o măsură a timpului, numai că timpul nu va fi complet umplut de senzaţii. Simplul zgomot trebuie să se transforme, aşadar, în sunet propriu-zis : zgomotul este un amestec indescifrabil de sunete, sunetele sînt, însă, ceva pur şi asemănător unul cu altul ; există o anumită sferă a lor, înăuntrul căreia ele se polarizează oarecum, astfel încît raporturile dintre sunete, opoziţia sau înrudirea lor, pot fi percepute precis şi rămîn mereu aceleaşi. Întrucît sunetele trebuie să dureze, aşadar, fiecare în felul său, sau întrucît prin întîlnirea lor se naşte un raport nou, dar deopotrivă de perceptibil, este posibilă o nouă serie constantă de sunete, în care totuşi succesiunile se disting precis. Mai departe, ele pot dura neschimbat sub raportul felului şi intensităţii şi astfel, cîtă vreme se petrece acest lucru, pot umple timpul în mod uniform, aşa fel încît atît alternanţa, cît şi uniformitatea succesiunii în timp a sunetelor să devină clare pentru simţul nostru. Ba, chiar, este în natura sunetului, oricît ar fi el de rapid, să nu ne apară niciodată ca o izbucnire momentană, întreruptă nemijlocit, ci totdeauna se resimte în el o dăinuire şi o durată. Din toate acestea se explică marea

forță a artei sunetelor sau muzicii, întrucît ea este pentru noi timp condensat imagistic și, dacă vrem, umplut la maximum, deoarece leagă de una din regulile desfășurării sale cea mai mare variație cu privire la ceea ce se petrece în el. Așa cum artele plastice oferă contemplările cele mai clare, muzica le dă pe cele mai interioare; cele dintîi sînt înrudite mai de-aproape cu cunoașterea, cele din urmă cu sentimentul, luînd cuvîntul acesta în sensul cel mai larg, în care nu însemnează o emoție sufletească, un afect, ci întreaga calitate a existenței noastre, realul din ceea ce umple timpul pentru noi.

Vom prezenta mai departe considerații mai amănunțite cu privire la natura sunetelor și la minunata structură a corpurilor sonore (inclusiv, înainte de toate, gîtlejul omenesc, de la care a pornit inventarea muzicii), cu ajutorul cărora ele produc vibrații ce par să fie diferite nu numai sub raportul gradelor de iuțeală, așa cum se presupune în teoriile mai vechi, ci și sub raportul întregului lor fel de a fi.

Am văzut mai sus că, pentru auz, pot exista arte succesive și astfel, în afară de muzică, mai există una, care produce efect nu numai pentru auz, ci chiar prin intermediul auzului: poezia. Instrumentul poeziei este limbajul cuvintelor, o colecție de semne auditive pentru reprezentările noastre. Din raportarea de mai sus a auzibilului la simțul nostru interior se poate vedea de ce oamenii au ales pentru comunicarea reprezentărilor lor semne auzibile, de ce a trebuit să se nască în mod necesar limbajul cuvintelor. Căci, dacă ar fi posibil să vorbim cu ochii, nu în sensul în care înțelegem această expresie de obicei ca limbaj mimic, ci proiectînd prin intermediul lor semne vizibile în spațiu, aceste semne n-ar avea, totuși, caracterul lăuntric al celei auzibile, n-ar vesti atît de precis că este vorba de reprezentările noastre, pe care le comunicăm; aceasta întrucît tocmai transpunerea în element auzibil a oricărui lucru ce trebuie desemnat arată că a trecut prin simțul nostru interior, că a determinat existența noastră. De aceea și glasul unui om, mai ales cînd vrea să exprime afecte, ne pare

că vine din interiorul său cel mai adînc, ne poartă înlăuntrul său şi ne impresionează cît se poate de puternic. O limbă vizibilă, ca aceea descrisă mai sus, ar fi potrivită pentru fiinţe care doar înţeleg, una auzibilă este singura adecvată unei fiinţe care, totodată, şi simte.

Limba constă din semne auzibile, dar semne ale unor obiecte pentru trezirea reprezentărilor cărora trebuie să fie stimulată forţa de imaginaţie ; în consecinţă, ea este o combinaţie a simţului interior şi exterior şi cuprinde întregul domeniu al spiritului omenesc. De aceea poezia trebuie să fie în mod necesar cea mai nelimitată dintre toate artele, iar celelalte arte trebuie să se reflecte, mai mult sau mai puţin, în ea. Totuşi, sub raportul formei, ea stă într-o corelaţie mai strînsă cu una dintre ele, şi anume cu muzica. Poezia prezintă succesiv, aşadar vrea să umple timpul. Acest lucru îl face de fapt şi vorbirea obişnuită, numai că ea nu urmăreşte acest lucru, care este, în cazul ei, neintenţionat şi întîmplător. Spunem ceva succesiv pentru că, firește, nu-l putem spune deodată. Vorbirea capătă cu atît mai mult acest caracter al succesiunii grăbite, cu cît devine mai mult o simplă îndeletnicire a minţii ; noi am vrea, de fapt, să anulăm această succesiune şi, astfel, unii oameni pierd aspectul muzical, care constă la ei tocmai în durata şi persistenţa glasului. Cu cît vorbirea este mai prozaică, cu atît dispare mai mult din ea accentuarea melodică, iar ea este articulată doar sec. Tendinţa poeziei este, de fapt, cu totul opusă şi, în consecinţă, pentru a anunţa că este o vorbire care-şi are scopul în ea însăşi, că nu vrea să slujească nici unei alte îndeletniciri exterioare şi nici să intervină, astfel, în succesiunea temporală determinată altcum, ea trebuie să-şi alcătuiască singură propria succesiune temporală. Doar astfel ascultătorul este smuls din realitate şi transpus într-o succesiune de timp imaginativă, prin faptul că percepe în vorbirea însăşi o divizare legică a succesiunilor, un ritm ; şi, de aici, şi minunatul fenomen, anume că limba, folosită ca simplu joc tocmai în cea mai liberă apariţie a sa, leapădă voluntar caracterul arbitrarului, care domină de obicei atît de puternic

în ea, și se supune unei legi aparent străine de conținutul ei. Această lege este măsura de timp, tactul, ritmul, pe care poezia, la originea ei, le are în comun cu muzica, cu care este atît de indisolubil legată, încît nu poate fi prezentată decît muzical, cîntată. Ceea ce rămîne în forma poeziei după separarea acestor arte, separare petrecută în cursul dezvoltării ulterioare a ambelor, este metrul, a cărui necesitate am dedus-o astfel în cele arătate mai sus. Totodată ne dăm seama, pentru moment, de ce într-o cuvîntare care trebuie să fie frumoasă dar să și corespundă în același timp unei preocupări, în producțiile artei retorice, nu este îngăduit metrul. Acesta ar transforma faptul într-un simplu joc și ar desființa seriozitatea care, aici, este totuși condiția frumosului. Ceea ce prezintă vorbitorul sau prezentatorul istoric trebuie să găsească ca fiind veridic un loc, în suita temporală obiectivă, deci nu trebuie să fie transpus într-o suită imaginativă prin intermediul metrului.

Ora a noua: Prin urmare putem spune că am dedus originea artei plastice, a sculpturii și picturii, a poeziei și muzicii. Firește că lucrul acesta s-ar putea face cu și mai multă exactitate științifică, căci la fel de bine ca necesitatea vorbirii se poate demonstra și aceea a văzului sau auzului; în măsura în care este sigur că omul e om, el trebuie să și poată vedea și auzi. Numai că, pentru a aduce această dovadă, ar trebui să-l considerăm în corelație cu întreaga natură și ar trebui să întreprindem cercetări fizice cu privire la esența luminii și sunetului. Pentru scopul nostru, va fi suficient ceea ce am arătat pînă acum. Trebuie să ne amintim aici de principiul mai de mult enunțat al clasificării, anume că, întrucît frumosul este întotdeauna o apariție simbolică semnificativă și omul nu poate înțelege lucrurile decît în măsura în care sînt înrudite cu firea sa, pot exista doar atîtea feluri de arte, atîtea medii de prezentare, cîte mijloace naturale are omul pentru exprimare, pentru revelarea interiorului său în exterior; iar aceste mijloace sînt: forma și gesturile, sunetele și cuvintele. S-ar putea să ne surprindă faptul că, în cursul expunerii noas-

tre, arta exprimării vizibile apare îndată ca artă plastică, ca sculptură și pictură, deci întru totul separată de persoana omului și opusă lui în cadrul lumii înconjurătoare, cu atît mai mult cu cît dansul mimic pare să fie arta propriu-zisă a exprimării prin gesturi. Așa și este, iar arta dansului trebuie să fie considerată cea dintîi dintre artele ce reprezintă vizibilul. Forma pe care artele plastice ale grecilor au păstrat-o chiar în faza supremei lor dezvoltări vădește legătura ei cu arta dansului ; pictura, care dispune de un teren cu mult mai vast în jurul culorilor și al distribuirii lumii, a urmărit de aproape silueta omenească și expresia ei, obiectul artei dansului, și nu s-a aventurat, decît timid, dincolo de această graniță. Ai impresia că, în această privință, încă se mai deslușește în ea din ce rădăcină a răsărit ; abia în epoca modernă, separată printr-o mare prăpastie de sursele ei, pictura a acoperit întreaga sferă a reprezentărilor care-i puteau reuși.

Întrucît mai demult am clasificat artele din punctul de vedere al capacității de a reprezenta în timp sau în spațiu, concomitent sau succesiv, n-am putut ajunge să vorbim despre arta dansului, care nu este nici doar simultană, nici doar succesivă, ci amîndouă deodată. Mișcarea este conceptul în care se împletesc spațiul și timpul și care face trecerea de la unul la celălalt. De fapt se vorbește și de mișcare în succesiunea sunetelor, numai că asta nu este mișcare în sensul propriu-zis, ci numai o imagine a ei condiționată de întreruperile și gradele ei de rapiditate, cu care prilej se face abstracție de spațialitate. În schimb, mișcările artei dansului se desfășoară în s p a ț i u, pe baza măsurării în t i m p a sunetelor. Arta dansului este astfel o adevărată combinație a celor două moduri principale de prezentare și constituie elementul intermediar de legătură între artele simultane și cele succesive, între cele plastice și cele muzicale ; astfel încît acum obținem următoarea serie de arte : *sculptura, pictura, arta dansului, muzica, poezia*. În această enumerare vom resimți încă lipsa diferitelor arte care sînt considerate printre cele frumoase ; numai că nu putem obține

decît treptat o perspectivă de ansamblu completă, pentru că în această împrejurare ne interesează totodată să ajungem la convingerea că am epuizat într-adevăr întreg domeniul artelor și că ciclul lor se încheie în sine însăși, așa fel încît n-ar mai putea fi inventată vreuna necunoscută pînă acum.

În seria de mai sus am considerat arta dansului ca o combinație. Numai că unitatea a existat în om, pretutindeni, mai devreme decît discernerea ; și astfel cele trei arte ale expresiei naturale s-au găsit la început în mod necesar laolaltă, reunite prin gesturi, prin sunete și prin cuvinte. Pasiunile generau această expresie naturală cu cea mai mare energie a ei și, în măsura în care ea le aparținea, era involuntară. Omul i-a imprimat însă caracterul libertății sale, prin faptul că a legat izbucnirile sălbatice de o regulă formulată de el însuși.

Această regulă era una și aceeași pentru gesturi, sunete și cuvinte : măsura, tactul, ritmul. Astfel, expresia pasionată s-a configurat mai întîi ca dans și cîntec brut, iar printr-un act neretractabil au fost inventate poezia, muzica și dansul. La multe națiuni le găsim încă în această corelație indisolubilă ; și, în aceste trei arte naturale, care nu pot cunoaște decît o istorie naturală, întrucît omul poartă în sine organele reprezentării lor — limba, glasul și gesturile expresive — sau, mai bine spus, în această unică artă străveche se cuprinde germenul întregului arbore multiramificat care reprezintă dezvoltarea ulterioară a artei frumoase. Considerăm deci, de aici înainte, artele plastice ca fiice ale artei dansului. Așa cum, prin inventarea instrumentelor, s-a născut un ecou acompaniator pentru vibrația sonoră a vocii cantabile omenești, care mai pe urmă a învățat să vieze în sine, fără voie, ca muzică instrumentală, tot astfel omul a proiectat din lăuntrul său în exterior, prin reproducerea imitativă, manifestarea grăitoare prin mișcare a ființei sale, astfel încît ea i-a venit apoi întru întîmpinare ca o umbră din lumea exterioară. Dacă facem abstracție de mișcarea cu adevărat progresivă din reprezentările artei dansului, atunci obținem noțiunea de pic-

Scanned with OKEN Scanner

tură ; iar dacă la aceasta facem din nou abstracție de culoare și lumină, nu mai rămîne decît simplul contur. Acesta nu este de fapt decît doar o sugerare ; nu poate exista o artă desăvîrșită a contururilor care, lăsînd deoparte culorile și lumina, să redea toate contururile posibile sub care se poate înfățișa o formă. Asemenea sugerare este delimitarea deplină a contururilor, delimitare care nu poate fi atinsă decît prin corporalitate. Plastica, așadar, care înfățișează doar forme, este constrînsă — în calitatea ei de cea mai abstractă dintre artele vizibilului, întrucît omite mai întîi viața și mișcarea adevărată, apoi coloritul și lumina — să se reîntoarcă la o realitate mai largă, iar operele ei nu sînt, ca acelea ale picturii, o simplă aparență pentru ochi, ci corpuri care rezistă la un examen al pipăitului. Pe de altă parte, o gradație asemănătoare se poate observa, din punctul de vedere al artei dansului, printre artele succesive. Muzica, în sine, este expresia prin sunete, separată de aceea a formei vizibile. Așa cum pictura nu surprinde din această formă vizibilă decît simpla aparență fără mișcare, tot așa muzica se mulțumește cu simpla imagine a mișcării, fără a o face să apară spațial. Poezia, la rîndul ei, este și mai abstractă, pentru că nu se folosește decît de ceea ce-i rămîne omului la dispoziție ca mijloace de expresie, atunci cînd se face abstracție de sunetele muzicale ale vocii sale, și asta este vorbirea articulată. Tocmai de aceea este însă necesară revenirea ei la un alt fel de realitate : poezia nu-și poate produce efectul prin elementul nemijlocit auzibil al limbajului cuvintelor (întrucît eficacitatea auzibilului ca atare aparține domeniului muzicii) ; esența ei trebuie să fie, deci, în structura neauzibilă a cuvintelor, pe scurt, în semnificația conținutului ei spiritual. Vedem astfel că această serie sau gamă a artelor se termină, la ambele capete, cu extremele antitetice ale spiritului și materiei, în măsura în care plastica reprezintă prin corpuri, iar poezia prin idei.

Modurile de a da la iveală natura au totdeauna o finalitate, dar nu sînt totdeauna frumoase ; totuși, printre

ele apar, nu rareori, și unele care împletesc organizarea finalistă cu o apariție frumoasă. Tocmai în acest fel poate fi concepută, în creațiile artei omenești, combinația frumosului cu utilul. De aici ar rezulta o nouă serie de arte, care ar face tranziția de la cele libere și frumoase către cele mecanice și doar utile. Principiul lor fundamental ar fi acela, că utilitatea interioară nu trebuie să sufere niciodată din pricina frumuseții aspectului. De fapt, așa cum am văzut, frumosul este scutit de obligația de-a avea o finalitate ; totuși el nu trebuie să aducă nici un prejudiciu finalității în propriul ei domeniu. O îndeletnicire poate fi îndeplinită cu ușurința și libertatea unui joc, numai cu condiția să fie într-adevăr satisfăcută ; acolo unde jocul se impune împotriva acestei satisfaceri, îl respingem ca nepotrivit și neconvenabil. De aceea, unii oameni au avut rezerve în privința faptului de-a acorda acestui fel de arte un loc printre cele propriu-zis frumoase, deoarece, în cazul artelor frumoase, frumusețea urmează să fie scopul necondiționat care, la celelalte, nu trebuie să fie urmărit decît ca un scop secundar. Această aparentă contradicție se rezolvă astfel : nu este necesar ca scopul necondiționat să și apară ca atare ; și, cum în cazul acesta intervine situația că nu poate fi atins decît doar dacă apare ca un scop secundar, el acceptă acest fapt fără dificultate ; frumosul se învoiește să apară slujind utilității.

Dacă parcurgem acum seria de mai sus a artelor frumoase, vedem că arte noi nu pot fi deduse, prin combinația cu utilul, decît din două dintre ele : din plastică — arhitectura, iar din poezie — arta vorbirii prozaice sau compoziția în proză. De ce nu se pot obține oare și din celelalte ? Remarca pe care am făcut-o mai sus, cu privire la simetria artelor și la analogia celor două elemente terminale ale seriei, ne poate dezvălui cauza. Arta dansului oferă viața cea mai nemijlocită, dar numai într-o mișcare momentană ; această viață nu poate fi separată de prezéntul real și nu poate fi fixată ca existentă în sine. Reprezentările muzicii sînt, și ele, prin natura lor, trecătoare ; pictura este de fapt durabilă, dar în schimb

este o artă a aparenței. Folosirea unei opere într-un anumit scop presupune stabilitate și realitate, care nu intervin decît doar în cazul reprezentărilor corporale ale plasticii și în cazul celor spirituale prin limbajul cuvintelor. (Căci la acestea din urmă, cu toate că sînt succesive, ideile comunicate persistă în urmă ca o realitate independentă de vehicolul ei.) Noi dispunem de două feluri de a realiza scopuri în afara noastră : material, prin corpurile pe care le modelăm în instrumente ale noastre, și spiritual, prin ideile comunicate. În fiecare dintre cele două arte care unesc utilul cu frumosul și pe care trebuie să le adăugăm la cele două capete ale șirului de arte numai frumoase, lucrul acesta se produce într-unul din cele două moduri. Mai sus, le-am desemnat pe cele două, arhitectura și retorica, ca situîndu-se în tranziția către cele mecanice ; le putem considera, însă, și ca o apropiere de știință. Căci, întrucît cu acest prilej se are în vedere un anumit caracter utilitar, exercitarea lor impune, în cazul celei dintîi, cunoașterea legilor valabile în lumea fizică, în special a gravității ; în cazul celeilalte, cunoașterea legilor adevărului după care se conduce lumea spiritului.

Cu artele deduse pînă acum, pe care le-am adus pînă la numărul de șapte, într-un alt mod decît așa-numitele arte liberale[1] ale scolasticilor, număr despre care nu vrem să pretindem aici că ar fi ceva sacru și magic, oricît ne-ar oferi prilej pentru asemenea considerații suita artelor din această serie și simetria celor care stau față în față ; — deci cu aceste șapte arte putem spune că am epuizat numărul celor care au o existență în sine. De fapt, arta dansului nu se poate lipsi niciodată de muzică, totuși cauza acestui fapt va fi prezentată la vremea potrivită, deocamdată nu ne interesează defel. Mai există însă și arte anexe, care sînt doar simple actualizări ale unei reprezentări date, *arte ale expunerii*. Ele nu intervin, firește, în artele simultane, ale căror opere se în-

[1] Interpretare eronată a termenului medieval „*artes liberales*“ în care „liberal“ este derivat de la „liber“ = carte *(n. tr.)*.

fățișează permanent în stare de repaos, așa cum și sînt de fapt, ci în cele succesive care, prin natura lor, sînt trecătoare și care nu pot fi localizate în domeniul apariției decît printr-o mișcare cu adevărat senzorială, iar acolo pot fi reînnoite după plac.

În cazul artei dansului, prezentarea sau execuția este totul ; căci ceea ce poate fi reținut, prin altfel de desemnări, dintr-un dans imaginat abia dacă este o schiță brută ; arta dansului apare, și în această privință, drept cea mai momentană dintre toate artele. În fond, arta muzicii a dus pînă la o înaltă perfecțiune fixarea aspectului succesiv prin semne scrise ; totuși, mai rămîne și în această privință un spațiu larg pentru arta executării, pentru virtuozitatea din cadrul prezentării. Întrucît această virtuozitate se întemeiază, însă, în cea mai mare parte pe mijloace tehnice, iar acolo unde nu face acest lucru se contopește cu compoziția — în măsura în care, pentru a prezenta o muzică cît se poate de expresiv, este esențial să pătrunzi întru totul în spiritul și intenția inventatorului ei —, nu este cazul să mai continuăm a vorbi despre ea în cursul considerațiilor noastre generale referitoare la arte. În cazul artelor ce se exprimă prin vorbire, recitarea sau declamarea este arta expunerii care la noi a fost foarte mult neglijată, dar care la antici era prețuită și cultivată cu precădere. S-a încercat adesea formularea unor teorii speciale ale ei, cu care prilej, însă, nu s-a putut ajunge încă niciodată, în detaliu, la o deplină fermitate și claritate, poate tocmai pentru că recitarea se situează pe linia de tranziție către vorbirea obișnuită care se nuanțează individual infinit de variat, și pentru că este greu de definit elementul legic care urmează s-o ridice deasupra acestei vorbiri.

Prin faptul că în poezie există un gen care cere prezența reală a personajelor înfățișate, a caracterelor și acțiunilor lor pentru a desăvîrși apariția lor deplină, anume genul dramatic, devine posibilă o nouă combinație între artele expunerii. Această combinație este arta actoricească, care leagă aspectul vizibil al pantomimei cu expresia sonoră a recitării. Mișcările, de care se slujește,

Scanned with OKEN Scanner

se află în același raport față de cele ale artei dansului ca recitarea poetică sau retorică față de cîntec. La antici, această recitare poetică sau retorică se îndepărta, în general, mai puțin de cîntec decît la noi și astfel și arta actoricească a rămas mai apropiată de arta dansului mimic și nu și-a putut dezice geneza ei din aceasta. Întreaga mimică antică era ritmică. Doar puține lucruri din întreaga sferă a lumii artistice pot egala, sub raportul efectului, această artă feerică, în forma în care apare în faza ei de desăvîrșire. Pe de o parte, ea are comun cu arta dansului proprietatea de a fi o pictură și sculptură vie, plină de mișcare ; pe de altă parte, preia întregul conținut al poeziei, fiind o transpunere a spiritului reprezentărilor dramatice prin toate treptele, de la cea mai profundă caracterizare pînă la suprema idealizare din sfera apariției personale. Printre toate artele expunerii, la ea găsim cea mai desăvîrșită genialitate. Și în arta mimică a dansului pot exista virtuozi inventivi ; totuși, prin natura ei, ea se menține mai aproape de senzorial și se ridică mai puțin în zonele spirituale. Întrucît arta actoricească trebuie să se adapteze întocmai genurilor artei poetice dramatice, pe care urmează să le înfățișeze, vom putea vorbi despre ea mai pe larg abia în capitolul destinat acesteia din urmă și vom reveni asupra ei atunci.

Perspectiva noastră sistematică asupra artelor se încheie cu aceasta. Mai rămîne acum să le parcurgem pe fiecare în parte și, după o discutare mai amănunțită a noțiunii lor, să le definim delimitările reciproce, cu care prilej trebuie să presupunem cunoscut principiul enunțat de Lessing, care se înțelege de la sine, anume că fiecare artă trebuie să se străduiască să realizeze ceea ce poate înfăptui cu precădere sau exclusiv. După ce vom arăta cum trebuiesc diferențiate artele între ele, vom putea vedea și care dintre ele, și în ce condiții anume, se pot reuni în același produs, fără amalgamare sau prejudiciere, și în sfîrșit vom putea caracteriza, în general, diferitele orientări pe care le-au luat, în cea mai mare parte, la antici și la moderni.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia [1]

Ora a douăzeci și treia: Cînd domnitorul Siracuzei l-a întrebat pe poetul Simonide ce este divinitatea, se spune că acesta ar fi cerut o zi răgaz de gîndire. După trecerea acestui termen a mai cerut două zile, trei zile și așa mai departe, pînă cînd în cele din urmă, domnitorul insistînd să capete o explicație reală, el i-a răspuns: Problema îi pare cu atît mai neclară cu cît reflectează mai mult la ea. La întrebarea: ce este poezia? — aș înclina să răspund într-un mod asemănător și, prin asta, să cred ca și Simonide că am spus într-adevăr ceva. El lăsa să se înțeleagă de fapt că divinitatea este un gînd nelimitat, o idee. Această afirmație este în fond valabilă și cu privire la artă în general: scopul artei, adică sensul aspirației ei, poate fi schițat în general; dar ceea ce urmează și poate să se realizeze în decursul timpului nu poate fi cuprins de nici o noțiune rațională, întrucît este infinit. La poezie, acest lucru se petrece într-o măsură și mai mare; căci artele celelalte au totuși, în funcție de mediile și mijloacele lor de reprezentare limitate, o anumită sferă ce poate fi măsurată întrucîtva. Mediul poeziei, însă, este tocmai acela prin care spiritul omenesc devine de fapt conștient și prin care pune stăpînire pe reprezentările sale pentru o înlănțuire și exteriorizare arbitrară: limba. De aceea, poezia nici nu este legată de obiecte, ci și le creează singură pe ale sale; ea este cea mai cuprinzătoare dintre toate artele și totodată spiritul universal prezent pretutindeni în ele. Ceea ce, în reprezentările celorlalte arte, ne înalță deasupra realității obișnuite, într-o lume a fanteziei, se numește poeticul din ele; în acest sens, poezia desemnează de fapt invenția artistică, actul minunat prin care această invenție îmbogățește natura; așa cum spune și numele, poezia este o adevărată creație și revelație. Orice reprezentare materială exterioară este precedată, în spiritul artistului,

[1] Din *Prelegeri despre artă și literatură frumoasă (n. tr.).*

de una interioară, în care limba intervine necontenit ca intermediară a conștiinței și, prin urmare, se poate spune că limba ia naștere necontenit din sînul poeziei. Limba nu este un produs al naturii, ci o imagine a spiritului omenesc care condensează în sine nașterea și afinitatea reprezentărilor sale ca și întregul mecanism al operațiilor sale. Așadar, în poezie se plăsmuiește din nou ceva deja plăsmuit ; iar modelabilitatea organului ei este deopotrivă de nelimitată ca și capacitatea spiritului de a reveni asupră-și prin reflecții tot mai elevate și mai potențate. De aceea nu trebuie să ne mirăm că apariția naturii umane se poate spiritualiza și transfigura mai mult în poezie decît în celelalte arte și că ea știe să găsească o cale pînă în cele mai tainice regiuni mistice. Ea nu are în față doar universul perceptibil fizicește, ci atrage toate alcătuirile artei — mai cu seamă tot ceea ce este poezie — din nou în natura ei, care devine astfel un haos frumos, de unde iubirea și ura sau, cu alte cuvinte, însuflețirea, puternicul sentiment dominant al simpatiilor și antipatiilor, poate extrage și da la iveală noi creații armonioase. S-a considerat că este cît se poate de straniu și neînțeles faptul că s-a vorbit despre o poezie a poeziei ; și, cu toate acestea, pentru cel care are în general o oarecare noțiune despre organizarea lăuntrică a existenței spirituale, este foarte simplu faptul că aceeași activitate, prin care s-a realizat mai întîi ceva poetic, se răsfrînge asupra rezultatului ei. Ba chiar se poate spune fără exagerare că, de fapt, orice poezie este poezie a poeziei ; pentru că ea presupune deja limba a cărei inventare aparține predispoziției poetice, care este, la rîndul ei, un poem în continuă devenire și transformare, niciodată desăvîrșit, al întregului neam omenesc. Mai mult : în epocile mai vechi ale civilizației, se naște în și din limbă, dar deopotrivă de necesar și de neintenționat ca și ea, o concepție poetică despre lume, adică o asemenea concepție în care domină fantezia. Aceasta este mitologia. Mitologia este, de fapt, o potență superioară a primei reprezentări a naturii realizate prin limbă ; iar poezia liberă și conștientă de sine, care construiește mai

departe pe acest fapt și pentru care mitul devine din nou un subiect pe care îl tratează poetic, adică îl poetizează, stă așadar cu o treaptă mai sus. Și se poate merge astfel mai departe, întrucît poezia nu-l părăsește cu totul pe om în nici o epocă a formației sale (care merită într-adevăr acest nume și care nu este doar unilateralitate și distrugere a anumitor predispoziții) ; și așa cum ea este aspectul primordial, străbuna și mama tuturor celorlalte arte, tot astfel este și suprema desăvîrșire a omenirii, oceanul în care curge totul îndărăt, oricît s-ar fi îndepărtat de el sub diferite aspecte. Poezia însuflețește însuși primul gîngurit al copilului și aruncă priviri de vizionar chiar și dincolo de suprema speculație a filozofului, priviri care readuc spiritul, ca prin farmec, în mijlocul vieții, tocmai atunci cînd, pentru a se contempla pe sine însuși, a renunțat la orice viață. Astfel poezia este culmea științei, interpreta și tălmăcitoarea acelei revelații divine, cum au numit-o anticii pe bună dreptate : o limbă a zeilor.

Tocmai pentru că poezia reprezintă tot ce este mai omniprezent, mai atotpătrunzător, o înțelegem mai greu, la fel cum nu percepem în mod special aerul în care trăim și respirăm. O națiune, o epocă, la care ea s-a dezvoltat de la prima apariție fără nici o stînjenire, își dă cel puțin seama de esența ei din clipa în care se află în deplina ei posesiune ; acesta a fost într-adevăr cazul grecilor, care erau prea fericiți, prea favorizați, pentru a înțelege pe deplin propria lor poezie. Noi — a căror cultură nu s-a dezvoltat constant dintr-o natură simplă, ci s-a smuls cu opinteli dintr-un haos barbar și, de aceea, este încă izolată și nearmonioasă în toată întinderea ei — putem merge mult mai departe cu speculația asupra acestui obiect, așa cum însăși intențiile poetice au devenit mult mai speculative, fapt ce se va vădi în cursul cercetării poeziei romantice : poezie căreia, acum, cînd înflorește din nou, îi putem descifra esența mai profund decît le era posibil maeștrilor și creatorilor ei, în marea ei epocă.

Din cele spuse pînă aici se vede cît de sterilă și mizeră este metoda de a începe chiar din capul locului cu o

explicație textuală a poeziei și de a vrea să torci apoi totul din asta. Unele spirite analitice au crezut chiar că pot desprinde dintr-un pasaj rupt din context, dintr-o frază oarecare a unui poet, esența poeziei prin opoziție cu proza. Este întocmai ca și cum am arăta oamenilor o piatră desprinsă dintr-un templu și alta dintr-o banală casă de locuit și am vrea prin asta să-i facem să înțeleagă concret deosebirea dintre ambele clădiri (Scolasticul lui Hierocles [2]). S-a ajuns deci pe această cale la caracteristici generale atît de incomparabile, care sînt un adevărat nas de ceară — modelabil după plac — al teoriei ; de pildă, cum că ar fi poetic tot ceea ce promovează însuflețirea reprezentărilor. Oare oamenii nu pricep că, întrucît inițial poezia se simte la ea acasă în limbă, aceasta nu poate fi niciodată atît de complet depoetizată, încît să nu se găsească presărate pretutindeni, în ea, o mulțime de elemente poetice, chiar și în cazul celei mai arbitrare și reci utilizări raționale a semnelor limbii, și cu atît mai mult în viața obișnuită, în limba uzuală rapidă, nemijlocită și adesea pasională. Multe expresii, locuții, imagini și comparații, care apar chiar și în tonul cel mai plebeu, pot fi folosite neschimbat chiar și în poezia demnă și serioasă ; iar însuflețirea reprezentărilor s-ar putea demonstra indiscutabil, în principiu, tot atît de bine într-o gîlceavă a precupeților, ca și în respectivele pasaje poetice. Burghezul gentilom al lui Molière este foarte surprins cînd află că toată viața a vorbit în proză, întrucît n-a învățat niciodată această artă ; ar fi fost cu atît mai surprins să audă că se pricepe să vorbească și poetic, fapt care i s-ar fi putut demonstra, fără îndoială, la fel de ușor.

---

[2] „Scolasticul lui Hierocles" pare să fie — după părerea editorului — Eneas din Gaza (430—488), elev al lui Hierocles, filozof și retorician și unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai neoplatonismului alexandrin ; de la el s-au păstrat 25 de scrisori și dialogul *Theofrastos*, îndreptat împotriva celor mai importante axiome ale teoriei neoplatoniciene a sufletului *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum aspectul ornamentat, figurativ, din fiece expresie în parte nu ajunge cîtuși de puțin pentru a demonstra prezența reală a poeziei în toată complexitatea ei (că doar și vorbitorul se poate folosi de expresia izolată, și oare cum am putea înțelege temeinic deosebirea esențială dintre proza frumoasă și poezie, dacă am rămîne legați de asemenea aspecte exterioare ?), tot așa, pe de altă parte, lipsa de asemenea expresii în anumite pasaje izolate dovedește, la fel de puțin, absența principiului poetic. Odinioară se cerea adesea ca, atunci cînd într-un pasaj poetic se încearcă descompunerea versului prin reorînduirea cuvintelor, să trebuiască să se recunoască încă elementul elevat deasupra vorbirii obișnuite, mădularele poetului împrăștiate în toate părțile, cum spune Horațiu ; și această probă neroadă mai este repetată încă, din cînd în cînd, de cîte un găgăuță și chiar se argumentează pe baza ei. Ca și cum suita și ordinea cuvintelor împreună cu ritmul — care sînt distruse în felul acesta — n-ar putea fi tocmai elementul în care rezidă caracterul poetic ? În felul acesta nu se înțelege absolut nimic din organizarea vorbirii, dacă totul se bazează pe elementele componente izolate, ce sînt, de fapt, determinate complet diferit de îmbinarea lor de la caz la caz. Această caracteristică este valabilă în cazul cîtorva genuri, numai că din ea nu aflăm nimic, ci mai curînd trebuie să deducem, abia din natura ei, însăși necesitatea unui asemenea mod de exprimare.

O străveche părere, modestă și burgheză, este aceea de a considera poezie tot ceea ce este scris în versuri. O asemenea caracteristică empirică este scuzabilă în faza de copilărie a artei, unde nici nu cere altceva decît o concentrare sensibilă a masei. Dar nouă, o experiență repetată de milioane de ori ne-a arătat, din păcate, că se pot face versuri întru totul prozaice și că nefericitul meșteșug al versificației, cultivat atît de fără măsură, nu mai trebuie favorizat și prin titluri frumoase. Chiar și la greci, în cea mai frumoasă și înfloritoare perioadă a poeziei lor — cînd cineva care nu avea o dăruire naturală nu se apuca prea ușor să scrie poezie, și mai

înainte ca vanitatea savantă să-i fi distrus candoarea și s-o fi tratat cu o artificialitate arbitrară —, această părere populară nu era întru totul justă, iar Aristotel o și combate din această cauză. Căci existau motive locale — valabile numai pentru o anumită epocă — de a redacta în versuri ceva care, tocmai din cauza acestui mod de a lua naștere, păstra în toată elocuțiunea un caracter diferit de al prozei, dar care, prin conținutul său, nu ținea propriu-zis de aptitudinea poetică. Numai că, pentru noi, aserțiunea aceasta n-ar mai fi justă, nici chiar dacă am modifica-o în felul următor : poezie este doar ceea ce *urmează* să fie redactat în versuri, cu toate că nici astfel n-am afla nimic precis, întrucît abia acum s-ar pune întrebarea : dar ce trebuie oare să fie redactat în versuri ? În poezia romantică s-a dezvoltat, anume, un gen care nu numai că poate exista fără versuri, dar chiar respinge întru totul versificația, în multe cazuri : acest gen este romanul. Ne vom feri, firește, să construim teorii în vînt, fără un fundament istoric, teorii de dragul cărora, apoi, va trebui să fie îngustat în mod arbitrar domeniul poeziei autentice, care nu poate fi cuprins cu privirea în totalitatea lui.

Cu explicații de cuvinte și cu caracteristici adunate întîmplător nu se poate ajunge la nici un rezultat. Pentru a ne apropia analitic de esența poeziei, ar trebui să luăm ca exemplu măcar un întreg poetic și să căutăm să-l reconstruim, să-i cercetăm structura interioară și s-o prezentăm ca necesară. Dar un asemenea întreg ar aparține, inevitabil, unui anumit gen și, astfel, am bîjbîi mereu prin întuneric, spre a afla ce anume este esențial pentru acest gen și ce anume pentru poezie. Procedeul sintetic este prin urmare singurul real ; genurile poetice trebuie să le facem inteligibile din perspectiva poeziei generale, apoi fiecare poezie în parte și elementele ei din aceea a speciei poetice respective. Pentru asta este însă necesar să abordăm problema într-un punct superior.

Vom căuta să explicăm poezia genetic și s-o urmărim în diferitele etape pe care trebuie să le parcurgă, de la prima trezire a instinctului pînă la intenția împlinită a

artistului, pînă la operă. Vom trata astfel mai întîi *poezia naturală*, apoi *poezia cultă*. Abia la aceasta din urmă intervine separarea în genuri sau, mai curînd, această separare definește tocmai punctul ei de plecare. Apoi îi vom urmări istoric dezvoltarea, în măsura în care în succesiunea ei în timp se reflectă cu adevărat ierarhia ei lăuntrică, de la ceea ce este mai simplu și mai pur pînă la ceea ce este mai complex și mai amestecat. Chiar și ceea ce am de spus despre poezia naturală va avea un caracter istoric, dar nu în sensul că s-ar referi la fapte dovedite expres, petrecute în anumite epoci și în anumite locuri. Informațiile istorice nu ajung pînă acolo ; vom avea de arătat doar fapte eterne și necesare, ce decurg din natura umană și care se repetă, de fapt, mereu în cursul dezvoltării individului, ca și al întregului neam omenesc. În cele expuse mai sus, am menționat cîndva, incidental, posibilitatea alcătuirii unei *istorii naturale a artei*. Istoria naturală a artei este o explicare a genezei ei necesare și a primelor progrese ca decurgînd din predispozițiile omenești generale și din împrejurările care au trebuit să intervină cu prilejul trezirii primei generații de oameni la oarecare cultură spirituală. Ea nu poate interveni, așadar, decît în cazul artelor al căror mediu sau instrument de reprezentare este firesc omului ; toate artele, al căror instrument este artistic, presupun, pentru folosirea lor, observarea naturii și acte arbitrare, ce nu pot fi decît redate istoric și nu deduse filozofic. Mediile naturale ale artei sînt acțiuni prin care omul își dezvăluie interiorul în exterior ; și nu există alte asemenea medii naturale în afară de cuvinte, sunete și gesturi. Iar acestea sînt, deopotrivă, rădăcina și temeiul poeziei, muzicii și artei dansului. Cu prilejul privirii generale asupra artelor, am arătat cum arta dansului poate fi considerată întrucîtva ca primul germen al artei plastice. În cursul acelor prelegeri au apărut deja diferite teze ce aparțin istoriei naturale a artei. De pildă : faptul că cele trei arte menționate mai sus s-au născut deodată și într-o unitate indisolubilă, apoi faptul că nașterea ritmului este o formă comună tuturor trei. Cele

afirmate în legătură cu asta nu au fost deduse din experiență, dar le-am putut atesta în oarecare măsură prin observarea popoarelor primitive, la care artele au rămas într-o formă apropiată de originea lor ; și tot astfel se va întîmpla și cu ceea ce vom adăuga referitor la istoria naturală a poeziei.

În situația actuală a culturii noastre, în care poezia este privită ca o artă foarte dificilă, pentru care doar puțini indivizi aleși dispun de aptitudinea necesară — aptitudine ce o exercită, totuși, cu multă chibzuială și cu pregătire intenționată —, sîntem înclinați s-o considerăm, pînă la proba contrară, drept un rod tîrziu al rafinării, drept o invenție slujind delectării în ore libere, într-un cuvînt, drept un simplu lux al spiritului. De fapt, acest lucru îl și infirmă experiența care ne dovedește existența unor începuturi de poezie — chiar și în cele mai nefovarabile climate — atît în cele mai vechi documente scrise, cît și la popoarele cele mai necivilizate. Acolo unde asemenea începuturi lipsesc cu totul, ca la oamenii din Țara de Foc și poate la eschimoși, este cu siguranță o situație nefirească, o recădere într-o stupiditate imperfectă, recădere pe care a pricinuit-o probabil izgonirea lor bruscă din ținuturi cu condiții mai blînde, de către alte națiuni. În privința asta însă, simpla experiență nu ne poate arăta ceea ce se poate demonstra totuși în mod evident, și anume : că poezia este faptul inițial cel mai indispensabil și mai primar din orice activitate și îndeletnicire umană. Aș vrea să spun, dacă această expresie n-ar fi cumva susceptibilă de o interpretare greșită, că poezia a fost creată odată cu lumea. Dar omul își creează lumea sa totdeauna singur și, întrucît începutul poeziei coincide cu primul impuls al existenței umane, *și* acea afirmație, înțeleasă în sens filozofic, este adevărată în litera ei.

Trebuie așadar să mergem îndărăt pînă la istoria cea mai veche a omenirii pentru a descoperi rădăcinile poeziei. În cursul dezvoltării *poeziei naturale*, putem deosebi următoarele trei trepte sau epoci de formație : 1. *poezia elementară* în forma *limbii primare* ; 2. separarea

succesiunilor poetice dinlăuntrul nostru de alte stări eventuale, printr-o lege exterioară a formei, și anume prin *ritm*; 3. legarea și concentrarea elementelor poetice într-o concepție a întregului univers, *mitologia*. Pe aceasta din urmă o plasez în timp după ritm, nu pentru că s-ar putea stabili ceva cu privire la cronologia genezei ei — chiar dacă întîlnim observarea unității de timp la națiuni, la care nu s-ar putea descoperi decît doar începuturi modeste de mituri —, ci pentru faptul că ritmul este, în general, doar condiția oricărei existențe independente pentru poezie; mitologia, dimpotrivă, pare să fie o potență superioară a predispoziției poetice din limba primară, o a doua interpretare simbolică a universului, mai presus de cealaltă cuprinsă în desemnarea prin limbă, și care, tratată cu oarecare libertate, se poate transpune îndată în opere cu adevărat poetice.

Vom vorbi acum, așadar, despre limbă, metru și mitologie; și nu ne vom limita, cu acest prilej, numai la ceea ce precede poezia cultă propriu-zisă, ci vom rezuma numaidecît tot ceea ce trebuie spus cu privire la aceste obiecte și le vom considera, astfel, și în dezvoltarea lor cea mai variată și mai frumoasă. Limba este, chiar de la nașterea sa, elementul primar al poeziei; metrul (în sensul cel mai larg al cuvîntului) este forma realității ei, legea exterioară, sub imperiul căreia intră în lumea fenomenelor; mitologia, în sfîrșit, este întrucîtva o organizare, pe care spiritul poetic și-o însușește din lumea elementară și prin intermediul căreia, prin organele căreia el contemplă și înțelege acum toate obiectele celelalte. Cu aceste trei elemente ar fi, așadar, încheiată poetica generală, care cuprinde în ea tot ceea ce poate fi înțeles fără raportare la genuri.

Metoda tradițională din poeticile obișnuite este cu totul alta. Acolo se vorbește abia la sfîrșit despre elocuțiune și despre structura versului, ca suprem aspect al prezentării. Se presupune că atît caracterul imagistic, impus, al expresiei, cît și sonoritatea armonioasă a versurilor n-ar fi decît un simplu ornament, un rafinament al fanteziei sau senzualității dornice de plăceri și lipsite

de vreo preocupare ; ambele calități sînt puse ca o mantie pe umerii poeziei deja finite, asemeni unui element exterior străin, prin care ea este coborîtă inevitabil pînă la treapta de exercițiu pur și simplu gramatical și retoric, așa cum, din păcate, este practicată de atîtea ori și în realitate. Prin explicația noastră genetică, dimpotrivă, vom ajunge să înțelegem cum folosirea acestor mijloace rezultă din lăuntrul esenței poeziei și cum, prin asta, ea este determinată în mod necesar. Mitologia apare de cele mai multe ori, doar foarte incomplet și fără o semnificație deosebită, la rubrica miraculosului, în cadrul poemului epic, deși ea poate da, de fapt, informații extrem de importante.

Despre genurile poetice [1]

Separarea lor — punct de plecare al artei poetice propriu-zise. Cu mult mai pură în poezia antică, din care cauză, aceasta apare, cu precădere, ca artă și clasică. În poezia romantică, un amestec indisolubil al tuturor elementelor poetice. De aici și faptul că sînt ignorate. Operele originale propriu-zise ale poeților mai noi, trecute complet cu vederea ; proastele imitații ale anticilor, apreciate ca fiind tot ce e mai important. Nici un simț al haosului. Într-o concepție superioară, chiar și universul rămîne tot haos. Tendința către infinit este exprimată în poezia romantică, nu numai în capodopere izolate, ci în întreaga dezvoltare a artei. Caracter progresiv nelimitat.

Cercetarea genurilor poetice poate continua conform ordinii istorice. În poezia modernă trebuie să o facă oricum, din cauza lipsei unei selectări stricte. În poezia antică genurile se succed deopotrivă în timp, ca și în sistem. Mai întîi genurile principale, pornind de la cele mai simple.

---

[1] Din *Prelegeri despre artă și literatură frumoasă*, Fragment din *Ora a douăzeci și opta (n. tr.)*.

Tranziția spre această teorie. Ideea unei istorii naturale a poeziei în scrierile anterioare. Sfîrșitul ei. Trecera la artă și la conștiința acesteia. Toate cînturile străvechi, inspirație momentană. Afecte furtunoase. Nevoia de a le exterioriza. Prezentul precedînd amintirea. Poezia primitivă — viață și acțiune nemijlocită. Germenele natural al poemului liric. Improvizația. Artă dublă. Virtuozitate artistică în improvizație. Exemple similare la antici. La italieni. Cum trebuie să interpretăm. Vezi Friedrich, *Istoria poeziei grecești*, pagina 151. Improvizație naturală : vezi nota.

Repetiții în poezia primitivă. Imprimarea în memorie. Păstrarea. Pregătirea din cauza progresului comun de la necesitate la îndeletnicire, și apoi la joc. Toți poeții primari — doar izolați. O castă. Perioada homerică. Descoperirea lui Wolf. Orientarea cea mai nouă în cercetările referitoare la Homer.

Clasificarea genurilor la Platon. Mențiunată. Noi încercări de clasificare în liric și pragmatic, acesta din urmă în narativ și dialogat. Nevalabil. Nici un temei poetic de clasificare. Epic, liric, dramatic ; teză, antiteză, sinteză. Abundență ușoară, amănunt energic, plenitudine și integralitate armonioasă. Categoriile cantității. Raportare la modalitate. Poate și la celelalte două. Epicul — obiectivul pur din spiritul omenesc. Liricul — subiectiv pur. Dramaticul — interpătrundere a ambelor. O lume exterioară în care trece și simțul lăuntric care o înregistrează. Universalitate individualitate, idealitate. În oarecare măsură, aceste atribute aparțin tuturor trei genurilor, aici în modul cel mai imediat și mai direct. În genul dramatic contrastul comic și tragic. Epicul și liricul — simplu.

Prelegeri despre artă și literatură dramatică

Prelegerea a IV-a

[Evoluția artei tragice la greci. Diferitele lor stiluri. Eschil. Coeziunea unei trilogii a lui. Celelalte opere.

Viața și caracterul poetic al lui Sofocle. Aprecierea tragediilor sale, privite fiecare în parte.]

Dintre incalculabilele comori, pe care le-au avut grecii în genul tragic și pe care le-a dat la iveală emulația publică cu prilejul festivităților ateniene, în măsura în care concurenții luptau întotdeauna pentru un premiu, s-au păstrat, firește, relativ puține pînă în vremea noastră. Doar de la trei dintre numeroșii lor poeți tragici, Eschil, Sofocle și Euripide, ne-au rămas opere, dar și acestea într-un număr infim, prin comparație cu marea lor, productivitate. Sînt cele pe care criticii alexandrini le-au inclus în antologiile de scriitori puse la baza studiului literaturii grecești mai vechi ; nu doar că acestea ar fi fost singurele apreciabile, ci pentru că permiteau să se recunoască în ele mai bine diferitele stiluri ale artei tragice. De la fiecare dintre cei doi poeți mai vechi avem cîte șapte piese, dar printre ele se numără mai multe dintre acelea care, după mărturiile anticilor, erau cele mai bune. De la Euripide avem un număr mult mai mare și am putea renunța cu plăcere la unele dintre ele în schimbul altora dintre cele pierdute ; de pildă, în schimbul unor drame satirice ale lui Aheus, Eschil și Sofocle, în schimbul cîtorva piese ale bătrînului Phirinichus [1] pentru a-l compara cu Eschil, sau în schimbul unor piese dintr-o perioadă mai tîrzie a lui Agathon [2], pe care Platon ni-l descrie ca molatic, dar agreabil și care era un contemporan al lui Euripide, dar ceva mai tînăr decît el.

---

[1] Phrynichos, tragedian grec (sec. 6—5 î.e.n.) din Atena, a scris piese cu subiecte mitologice și actuale (*Ocuparea Miletului*, 495) și trecea, alături de Thespis, drept întemeietorul tragediei antice *(n. tr.)*.

[2] Agathon (circa 446—400 î.e.n.) poet tragic grec, contemporan cu Euripide și înfățișat de Platon în „Symposionul" său ca reprezentînd filozofia sofiștilor ; a inovat, inventînd acțiuni și personaje sau scriind coruri fără nici o legătură cu acțiunea dramatică *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Lăsăm în seama cunoscătorilor antichității să trieze critic povestirile despre carul rătăcitorului Thespis [3], despre concursul pentru un țap, de unde se zice că s-ar trage și numele tragediei, despre chipurile vopsite cu drojdie ale primilor actori improvizatori etc., de la ale căror începuturi necizelate Eschil a ridicat tragedia, printr-un salt uriaș, la acea formă plină de demnitate pe care o are la el ; și trecem numaidecît la poeții propriu-ziși.

Stilul tragic (cuvîntul luat în accepțiunea artei plastice, nu aplicat doar la maniera de a scrie) al lui Eschil este măreț, strict și nu rareori dur ; în stilul lui Sofocle întîlnim un echilibru desăvîrșit și grație armonioasă ; stilul lui Euripide este delicat și exuberant, excesiv în bogăția lui ușoară, și jertfește întregul în favoarea unor pasaje strălucitoare. Judecînd după analogiile pe care dezvoltarea nestingherită a artelor frumoase ale grecilor ni le oferă în toate privințele, putem compara epocile artei tragice cu acelea ale sculpturii. Eschil este un Fidias al artei tragice, Sofocle — Policlet-ul ei, Euripide — Lisip. Fidias a creat statui de zei sublime, dar le-a mai transmis și măreția stranie a temei ; el înconjura calmul lor majestuos cu reproduceri ale celor mai aprige lupte prezentate în contururi stricte. Policlet a adus desăvîrșirea în privința proporțiilor, din care cauză una dintre statuile lui a fost numită „Regula frumuseții". Lisip s-a evidențiat prin portrete înflăcărate, dar în vremea lui sculptura se abătuse deja de la menirea ei inițială și căuta mai mult să exprime farmecul mișcării și vieții, decît să insiste asupra idealului formelor.

Eschil trebuie privit drept creatorul tragediei : aceasta a țîșnit din capul lui, cu întreaga-i armură, precum Palas din capul lui Jupiter. El a îmbrăcat-o cu demnitate

---

[3] Thespis, poet tragic grec (sec. 6 î.e.n.) din Icaria, a prezentat prima tragedie greacă la Sărbătoarea Marelui Dionisos (din 534 î.e.n.). A introdus prologul și vorbitorul aflat în afara corului *(n. tr.)*.

și i-a dat o scenă adecvată, a inventat fastul scenic și nu numai că a inițiat corul în cîntec și dans, dar a apărut și personal, ca actor, pe scenă. A dezvoltat mai întîi dialogul și a limitat partea lirică a tragediei, care totuși încă mai ocupă, la el, un loc prea important. Caracterele le schițează cu trăsături puține, dar îndrăznețe și viguroase. Planurile lui sînt cît se poate de simple ; încă nu se pricepea să articuleze bogat și variat o acțiune și să împartă dezvoltarea și rezolvarea ei în etape progresive bine calculate. De aceea, la el intervine adesea o stagnare, pe care o face și mai evidentă prin extinderea excesivă a cîntecelor corului. Dar toate operele sale dezvăluie o stare de spirit elevată și gravă. La el nu domnesc emoțiile potolite, ci spaima : capul meduzei este prezentat spectatorilor care încremenesc. Destinul este tratat de el cît se poate de dur : plutește pe deasupra muritorilor în toată splendoarea sa sumbră. Coturnul lui Eschil are oarecum greutatea bronzului : cu el pășesc numai personaje uriașe. Se pare că parcă trebuie să depună efort pentru a înfățișa simpli oameni : face să apară adesea zei, de preferință titani, acei zei mai vechi care semnifică întunecoasele forțe primitive ale naturii și care nu de mult au fost izgoniți în Tartar, jos, sub lumea orînduită vesel. Limba caută să o umfle la dimensiuni uriașe, pe măsura personajelor care o folosesc. De aici rezultă îmbinări abrupte, supraîncărcări cu epitete, iar domeniul liric adeseori o împletire intimă a combinațiilor de cuvinte, de unde și o mare neclaritate. Prin ciudățenia unică a imaginilor și expresiilor, el este asemănător cu Dante și Shakespeare. Totuși aceste imagini nu sînt lipsite de îngrozitoarele grații, pe care cei antici le slăvesc în special la Eschil.

Eschil a înflorit tocmai în prima fază viguroasă a libertății grecești salvate, de al cărei sentiment pare să fie stăpînit cu mîndrie. A asistat ca martor ocular la cel mai măreț și glorios eveniment al Greciei, înfrîngerea, ba chiar nimicirea superiorității persane din vremea lui Darius și Xerses, și a luptat cu o vitejie admirabilă în memorabilele bătălii de la Marathon și Salamina. În *Perșii*

a cîntat pe ocolite triumful, la a cărei cucerire a ajutat, în măsura în care descrie prăbușirea splendorii persane și reîntoarcerea rușinoasă în capitala sa regală a monarhului care abia a putut scăpa cu fuga ; aici descrie în culorile cele mai vii bătălia de la Salamina. În această piesă și în *Cei șapte împotriva Tebei* se revarsă din plin o vînă războinică ; înclinația personală a poetului către viața eroică se străvede îndubitabil în ea. Cu multă ingeniozitate a spus sofistul Gorgias : că această ultimă piesă măreață amintită i-a inspirat-o Marte în locul lui Bachus ; căci Bachus era zeul protector al poeților tragici, nu Apollo, fapt care poate părea surprinzător la prima vedere ; trebuie să ne amintim, însă, că Bachus nu era doar zeul vinului și al bucuriei, ci și cel al entuziasmului elevat.

Printre piesele rămase de la Eschil avem — ceea ce pare nespus de straniu — o trilogie completă. Informațiile cunoscătorilor antichității cu privire la trilogii arată că, în timpurile mai vechi, poeții nu luptau pentru un premiu doar cu o singură piesă, ci cu trei, care totuși nu se legau totdeauna între ele prin conținut și cărora li se mai adăuga și o a patra dramă satirică. Toate acestea erau reprezentate una după alta, într-o singură zi. Cu privire la arta tragică, noțiunea de trilogie trebuie înțeleasă în sensul că o tragedie nu poate fi, firește, prelungită și continuată la nesfîrșit, ca de pildă, epopeea homerică, căreia i s-au adăugat rapsodii întregii ; tragedia este prea independent închegată, pentru a mai putea suporta asemenea adausuri. Cu toate acestea, mai multe tragedii pot fi totuși reunite într-un mare ciclu sau într-o suită, printr-un destin comun care planează deasupra acțiunilor lor. Chiar și limitarea la cifra trei poate fi explicată satisfăcător cu acest prilej : anume, este vorba de propoziție, contrapropoziție și intermediere. Avantajul acestei înlănțuiri era că, din perspectiva celor trei istorii reunite, rezulta o satisfacție mai deplină decît putea fi obținută în cadrul unei singure acțiuni izolate. Dealtfel subiectele celor trei tragedii puteau fi situate în

timp foarte departe unele de altele sau puteau și să urmeze nemijlocit una după alta.

Cele trei piese ale trilogiei lui Eschil sînt *Agamemnon*, *Choeforele* sau — pentru a o numi în felul nostru — *Electra* și *Eumenidele* sau *Furiile*. Obiectul celei dintîi este uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra la întoarcerea lui din Troia. În a doua, Oreste îl răzbună pe tatăl său, omorîndu-și mama : *facto pius et sceleratus eodem*. Această faptă, oricît a fost ea împlinită din motive puternice, este totuși împotriva ordinei naturale și morale. În fond, Oreste este chemat, ca prinț, să facă dreptatea chiar și în propria sa familie ; dar el trebuie să se furișeze travestit în locuința tiranului, care uzurpase tronul, și să treacă la acțiune ca un asasin. Amintirea tatălui său îl absolvă, dar, oricît ar fi meritat moartea și Clitemnestra, vocea sîngelui îl acuză pe plan lăuntric. Acest lucru este înfățișat în *Eumenidele*, sub forma unei dispute între zei, dintre care unul încuviințează fapta lui Oreste, iar ceilalți îl urmăresc pînă cînd înțelepciunea divină, întruchipată de Minerva, împacă pretențiile ambelor tabere, realizează pacea și pune capăt lungului șir de crime și răzbunări care pustiiseră casa regală a Atrizilor.

Între prima și a doua piesă se scurge un interval de timp apreciabil, în cursul căruia Oreste crește și devine bărbat. A doua și a treia, dimpotrivă, se succed nemijlocit în timp. Îndată după uciderea mamei sale, Oreste se refugiază la Delphi, unde îl găsim la începutul *Eumenidelor*.

În fiecare dintre primele două piese este evidentă o referire la ceea ce urmează. În *Agamemnon*, Casandra și corul le proorocesc la sfîrșit trufașei Clitemnestra și complicelui ei, Egistus, viitoarea răzbunare a crimei prin mîna lui Oreste. În *Choeforele*, Oreste nu-și mai găsește liniștea îndată după săvîrșirea faptei, furiile mamei sale încep să-l urmărească, iar el vestește intenția sa de a fugi la Delphi.

Continuitatea este, așadar, limpede și cele trei piese, care au fost legate între ele și în cursul reprezentării,

pot fi considerate ca tot atîtea acte ale unei singure mari drame. Amintesc acest lucru pentru a anticipa astfel justificarea lui Shakespeare și a altor mari dramaturgi mai noi —'care au reunit un ciclu mai mare de destine umane într-o singură prezentare —, tocmai pentru că li se opunea presupusul exemplu al anticilor.

În *Agamemnon*, Eschil a vrut să ne arate brusca prăbușire de pe cea mai înaltă culme a fericirii și gloriei în prăpastia pieirii. Principele, eroul, conducătorul militar al tuturor grecilor, este ucis în clipa în care a izbutit cea mai glorioasă faptă — distrugerea Troiei —, a cărei slăvire trebuia să răsune din gura celor mai mari poeți în întreaga lume și posteritate ; el este ucis în clipa cînd pășește pragul căminului său care-i lipsise atît de mult, sugrumat fiind de către necredincioasa sa femeie în cursul liniștitelor pregătiri pentru ospățul festiv, după expresia lui Homer : „ca un taur în staul" ; tronul lui îl ocupă nedemnul seducător al Clitemnestrei, copiii lui rămîn în surghiun sau în cea mai neagră sclavie.

Potrivit intenției de a prezenta cît mai izbitor o asemenea îngrozitoare schimbare a norocului, poetul trebuia să glorifice mai întîi cucerirea Troiei. El a făcut acest lucru în prima jumătate a piesei, într-un mod propriu sau, dacă vrem, straniu, dar cu siguranță impresionant și emoționant pentru puterea de imaginație. Pentru Clitemnestra este important faptul de a nu fi luată prin surprindere de sosirea soțului ei. De aceea a organizat un lanț neîntrerupt de semnale prin focuri, de la Troia pînă la Micene, care trebuie să-i vestească marele eveniment. Piesa începe cu monologul unui paznic, care imploră zeii să-l izbăvească de necazurile sale, întrucît sînt zece ani de cînd este expus la roua rece a nopții, de cînd vede trecînd pe cer constelațiile schimbătoare și așteaptă necontenit semnalul ; totodată el oftează într-ascuns din cauza decăderii morale a casei regale. În aceeași clipă vede învolburîndu-se flacăra dorită și se grăbește s-o anunțe pe stăpîna sa. Apare un cor de bătrîni și cîntecele acestuia prezintă războiul troian cu relațiile lui nefaste, îl pun în legătură cu originea lui și cu profețiile

din vremea aceea; de asemenea amintesc de jertfirea Ifigeniei, cu prețul căreia a trebuit să fie cumpărată plecarea grecilor la război. Clitemnestra explică corului cauza jertfelor de bucurie aduse de ea; curînd apoi apare crainicul Talthybius, care vestește totul în calitate de martor ocular: priveliștea orașului cucerit, jefuit și dat pradă flăcărilor, uralele învingătorilor și gloria conducătorului oștilor. Doar constrîns — pentru a nu-și întrerupe rugăciunile prin care urează fericire —, el consimte să dezvăluie nenorocirile grecilor, împrăștierea lor și naufragiul suferit de mulți dintre ei, în care s-a manifestat fără zăbavă mînia zeilor. Se poate înțelege cu ușurință cît de puțin a respectat poetul unitatea de timp, cum s-a slujit mai curînd de prerogativele dominației sale spirituale asupra lucrurilor naturale și cum a înaripat orele ce se înlănțuiesc în mersul lor către îngrozitoarea țintă. Acum apare Agamemnon însuși, purtat într-un fel de cortegiu triumfal; pe un alt car, încărcat cu pradă, îl urmează Casandra, după dreptul eroilor din vremea aceea iubita lui, prizonieră de război. Clitemnestra îl salută cu bucurie și respect prefăcut, pune sclavele să aștearnă pe pămînt cele mai prețioase covoare de purpură brodate cu aur, pentru ca piciorul învingătorului să nu-l atingă. Agamemnon refuză, cu înțeleaptă moderație, această cinste ce nu se cuvine decît zeilor; în sfîrșit dă curs repetatelor ei invitații și intră în casă. Corul începe să aibă presimțiri sumbre. Clitemnestra vine din nou pentru a o atrage pe Casandra, prin cuvinte prietenoase, la pieire. Aceasta rămîne mută și nemișcată; dar abia se îndepărtează regina și, cuprinsă de o furie profetică, izbucnește în tînguieli confuze; curînd ea dezvăluie corului mai limpede profețiile sale, vede în minte toate ororile care au fost înfăptuite în această casă: acel ospăț tiesteic, de la care soarele își întoarce privirile; umbrele copiilor sfîșiați în bucăți îi apar pe crenelurile palatului. Vede și crima abia pregătită împotriva stăpînului ei și, oricît se înfioară de mirosul sîngelui, se repede, cuprinsă parcă de nebunie, în casă, în întîmpinarea morții ei inevitabile; în spatele scenei se aud horcăielile lui Agamemnon pe

moarte. Palatul se deschide, Clitemnestra stă lîngă leșul regelui și soțului ei, ca o criminală îndîrjită, care de fapt nu numai că-și mărturisește crima, dar o și preamărește și vrea să o justifice ca o răzbunare justă pentru faptul că Ifigenia ar fi fost jertfită orgoliului lui Agamemnon. Gelozia împotriva Casandrei și alianța criminală cu nedemnul Egist, care sosește abia la sfîrșitul piesei, după săvîrșirea faptei, sînt trecute cu totul pe planul al doilea, ca niște simple mobiluri, și abia sînt atinse în treacăt. Acest lucru era necesar pentru a salva demnitatea subiectului. Dar, nici altfel, Clitemnestra nu putea fi înfățișată ca o femeie slabă și sedusă, ci cu trăsăturile acelei epoci eroice atît de bogate în catastrofe sîngeroase, cînd toate pasiunile erau puternice, iar oamenii depășeau, în bine și rău, măsura obișnuită a generațiilor ulterioare, devenite mai mărunte. Ce este oare mai revoltător, ce dovedește o degenerare mai adîncă a firii umane, decît crimele îngrozitoare concepute în pîntecul moliciunii lașe? Dacă poetul are totuși de înfățișat asemenea crime, atunci nu trebuie să caute a le înfrumuseța în vreun fel sau a micșora dezgustul față de ele. Faptul că jertfirea Ifigeniei ne este prezentată atît de insistent mai are și avantajul de a preîntîmpina o indignare prea amară față de pieirea lui Agamemnon. Firește că nici el nu este nevinovat; o faptă mai veche se abate asupra capului său și, în plus, după concepțiile religioase ale anticilor, mai apăsa și un vechi blestem asupra casei sale: Egistus, autorul distrugerii sale, este fiul chiar al acelui Tieste, împotriva căruia se răzbunase atît de nefiresc tatăl lui Agamemnon, Atreus; iar această legătură funestă ne-o înfățișează viu corurile și, în special, profețiile Casandrei.

Trec acum peste *Choeforele*, care urmează după Agamemnon; îmi rezerv dreptul de a vorbi despre această piesă atunci cînd voi face o comparație a manierei în care cei trei poeți tratează același subiect.

Obiectul *Eumenidelor* este, cum am amintit mai sus, dezvinovățirea și absolvirea lui Oreste de vina sa sîngeroasă; este o dezbatere juridică, dar una în care zeii

acuză, apără și judecă, și a cărei importanță și tratare sînt la înălțimea acestei maiestăți. Scena însăși le înfățișează, cu acest prilej, grecilor cel mai venerabil lucru pe care-l cunoșteau.

Ea se deschide în fața celebrului templu de la Delphi, care ocupă tot planul din fund ; vîrstnica Pythia apare în veșmînt de preoteasă, rostește rugăciunea ei către toți zeii care au protejat și mai protejează încă oracolul, vorbește poporului adunat (celui real) și intră în templu pentru a se așeza pe trepied. Vine îndărăt cuprinsă de groază și descrie ce a văzut în templu : un om însîngerat implorînd ocrotire și, de jur împrejur, dormind, femei cu păr de șerpi ; după aceea iese pe poarta pe unde intrase cu puțin înainte. Apoi apare Apollo, împreună cu Oreste în straie de drumeț și ținînd spada și ramura de măslini în mîini. El îi făgăduiește în continuare protecția sa, îi poruncește să fugă la Atena și îl încredințează ocrotirii lui Mercur, care este de față fără a fi vizibil, ocrotire ce era hărăzită în special călătorilor și celor care trebuiau să se furișeze neobservați.

Oreste pleacă prin ieșirea destinată străinilor, Apollo intră iar în templul care rămîne deschis și care lasă să se zărească, în interiorul său, femeile dormind în jilțuri. Acum vine umbra Clitemnestrei, urcînd pe scara lui Charon, și apare din orchestră pe scenă. Nu trebuie să ne-o închipuim ca un schelet costeliv, ci în forma unei ființe vii, doar palidă, cu rănile încă în piept, învăluită în straie de culori aeriene. Ea apostrofează furiile, reproșîndu-le multe, apoi dispare, probabil printr-o trapă. Acestea se trezesc și, întrucît nu-l mai găsesc pe Oreste, dansează pe scenă în cîntecele corului, într-un vîrtej sălbatic. Apollo iese din nou din templu și le izgonește ca pe niște făpturi urîte, care-i profanează sanctuarul. În această situație, trebuie să ni-l imaginăm cu o mînie sublimă și în poziția amenințătoare a lui Apollo de la Vatican, cu tolbă de săgeți și arc, în rest îmbrăcat cu tunică și hlamidă

Apoi scena se schimbă, dar, întrucît grecii obișnuiau să adopte, în asemenea împrejurări, calea cea mai scurtă, fundalul rămînea probabil neschimbat și trebuia să închi-

Scanned with OKEN Scanner

puie acum templul Minervei de pe colina lui Marte (Areopagul), iar decorurile laterale se transformă în Atena și peisajul înconjurător. Oreste vine parcă din pribegie și îmbrățișează statuia lui Pallas din fața templului, implorînd ajutor. Corul (după propria indicație a poetului : îmbrăcat în negru, cu cordoane și șerpi purpurii în păr, măștile cam ca niște capete de meduze frumoase și îngrozitoare, și chiar și vîrsta indicată doar după principiile sculpturii) îl urmează de aproape, dar rămîne în tot restul piesei, jos în orchestră. Mai întîi furiile apăruseră ca niște animale de pradă, mînioase că le scăpase prada ; acum cîntă, cu demnitate calmă, despre îngrozitoarea lor funcțiune înaltă printre muritori, pretind capul lui Oreste care le aparține și îi menesc, prin tainice cuvinte de vrajă, un chin fără sfîrșit. Pallas, fecioara războinică, vine pe un car cu patru cai, chemată de rugăciunea protejatului ei. Ea întreabă și ascultă cu calm spusele lui Oreste și ale adversarelor sale, apoi, după o înțeleaptă cîntărire a tuturor considerentelor, preia funcția de arbitru care i-a fost încredințată. Judecătorii convocați își ocupă locurile pe treptele templului, crainicul poruncește, prin sunet de trîmbițe, poporului tăcere, ca la o adevărată judecată. Apollo apare și el pentru a pleda în favoarea protejatului său ; furiile resping zadarnic intervenția sa și iată că se zbat, în cuvîntări scurte, argumentele pro și contra din procesul intervenit între ei. Judecătorii aruncă pietricelele în urnă, Pallas aruncă și ea una albă lîngă celelalte, toți sînt cuprinși de o supremă încordare, Oreste strigă plin de teamă sufletească către ocrotitorul său :

> Ce-arată sorții ? — Apollo, minte luminată ?
> Furiile ripostează :
> Fii martoră, o, mamă ! Noapte'ntunecată

Cu prilejul numărătoarei, pietricelele negre și albe sînt găsite în număr egal și prin asta acuzatul este achitat pe baza declarației Pallas-Athenei. El izbucnește în

mulțumiri pline de bucurie, în timp ce furiile se revoltă contra insolenței tinerilor zei, care își îngăduie orice împotriva celor din stirpea titanilor. Pallas suportă cu sînge rece mînia lor, le vorbește cu bunătate, ba chiar cu respect ; aceste făpturi, de obicei atît de neîmblînzite nu pot rezista elocinței ei blînde. Făgăduiesc să binecuvînteze țara în care domnește Pallas, iar aceasta, în schimb, le făgăduiește să le cedeze un sanctuar în ținutul Atica, unde ele urmează să fie numite Eumenide, adică binevoitoarele. Totul se termină cu o procesiune solemnă și cu cîntece de binecuvîntare, în timp ce grupuri de copii, femei și bătrîni, în straie purpurii și cu făclii, însoțesc furiile pînă la ieșirea din scenă.

Să aruncăm acum o privire retrospectivă asupra întregii trilogii. În *Agamemnon* domnește, în cea mai mare măsură, arbitrarul în fapta întreprinsă și executată ; personajul principal al acțiunii este o mare ucigașă, iar piesa se termină cu impresia revoltătoare a tiraniei criminale și triumfătoare. Am amintit mai sus raportarea la o fatalitate mai veche, pregătitoare.

Fapta din *Choeforele* este în parte poruncită de către Apollo, deci rînduială a destinului, în parte izvorîtă din impulsuri naturale : dorința de a-și răzbuna tatăl, dragostea frațernă pentru asuprita Electră. Lupta celor mai sfinte simțăminte iese limpede în evidență abia după faptă și nu îngăduie nici aici sentimentului să se liniștească pe deplin.

Eumenidele se situează chiar de la început pe suprema culme tragică ; toate faptele precedente sînt concentrate aici ca într-un focar. Oreste a devenit simplu instrument pasiv al destinului. Acționarea liberă a trecut în sfera superioară a zeilor. Pallas este de fapt personajul principal. Contradicția dintre cele mai sacre raporturi, care în viață apare adeseori insolubilă pentru oameni, este înfățișată ca o disensiune în lumea zeilor.

Și asta mă conduce la adînca semnificație a întregului. În general, vechea mitologie este simbolică, chiar dacă

nu și alegorică, lucru care se poate distinge, firește. Alegoria este personificarea unei noțiuni, poezie întreprinsă exclusiv cu această intenție ; dar simbolic este ceea ce forța de imaginație a alcătuit, de fapt, din alte îndemnuri, sau ceea ce în general are o realitate independentă de noțiune, dar totuși se supune docil unei interpretări simbolice, ba chiar o oferă de la sine.

Titanii, în general, semnifică tainicele și întunecatele forțe primare ale naturii și ale sufletului ; zeii mai tineri semnifică ceea ce intră mai mult în sfera conștiinței. Primii sînt înrudiți mai îndeaproape cu haosul primordial, ceilalți aparțin unei lumi deja rînduite. Furiile sînt îngrozitoarea forță a conștiinței, în măsura în care aceasta se bazează pe simțăminte și presentimente sumbre și nu fuge de motive raționale. Zadarnic încearcă Oreste să invoce față de sine toate mobilurile, oricît de întemeiate, ale faptei sale, căci vocea sîngelui îl acuză. Apollo este zeul tinereții, zeul învolburării nobile a mîniei pătimașe, al faptei cutezătoare. Pentru asta a și poruncit asemenea faptă. Pallas este înțelepciunea chibzuită, dreptatea și moderația, singurele care pot potoli cearta.

Chiar și adormirea furiilor în templu este simbolică. Numai în sanctuarul sacru, în refugierea în religie, găsește fugarul liniște împotriva chinurilor conștiinței sale. Dar de îndată ce cutează să iasă în lume, îi și apare imaginea mamei ucise și îi trezește din nou remușcarea. Chiar și în monologurile Clitemnestrei, simbolicul iese la suprafață, ca și în atributele furiilor, în șerpi, în sugerarea sîngelui. La fel și repulsia lui Apollo față de ele ; această trăsătură simbolică străbate totul. Aceeași tărie a mobilurilor pentru și împotriva faptei este semnificată prin numărul egal împărțit al judecătorilor. Dacă în cele din urmă li se cedează furiilor îmblînzite un sanctuar în ținutul atenian, asta înseamnă : că rațiunea nu trebuie să vrea să-și impună principiile morale pretutindeni împotriva instinctului involuntar și că în sufletul omenesc există o graniță de netrecut, pe care

trebuie s-o evite, plin de respect, oricine vrea să păstreze pacea interioară.

Atît despre adînca semnificație filozofică, ce nu trebuie să ne surprindă la acest poet care, după mărturia lui Cicero, era un pitagorician. Eschil însă avea și obiective politice. În primul rînd, glorificarea Atenei. Delfi era centrul religios al Greciei și, cu toate acestea, cum se mai pierde în umbră ! El nu-l poate ocroti pe Oreste decît împotriva primului asalt al urmăririi, nu-l poate elibera pe deplin ; acest lucru este rezervat țării legalității și umanitarismului. Eschil voia — și asta era principalul — să recomande, ca esențial pentru salvarea Atenei, areopagul, un tribunal incoruptibil, dar totuși blînd, la care în special pietricica albă a Atenei, favorabilă acuzatului, este o invenție ce face cinste omeniei atenienilor. Poetul ne arată cum dintr-un ciclu îngrozitor de crime rezultă o instituție care a devenit o binefacere pentru omenire.

Dar lumea se va întreba : oare asemenea scopuri străine nu împietează asupra impresiei poetice pure produse de ansamblu ? Firește, în felul în care mulți poeți, și chiar Euripide însuși, s-au comportat în asemenea cazuri. La Eschil însă, mai curînd stă intenția în slujba poeziei, decît aceasta din urmă în slujba celei dintîi. El nu se coboară la o realitate limitată, ci o ridică într-o sferă mai înaltă și o împletește cu cele mai grandioase reprezentări. În *Orestia* lui Eschil (așa se numesc cele trei piese legate laolaltă) avem cu siguranță una dintre cele mai sublime opere poetice, pînă la care s-a avîntat cîndva imaginația omenească ; și probabil cea mai matură și mai desăvîrșită dintre toate creațiile geniului său. Datarea coincide întru totul cu această afirmație : căci avea cel puțin șaizeci de ani cînd a prezentat pe scenă aceste piese, ultimele cu care a concurat la Atena pentru premiu. Totodată, fiecare dintre piesele păstrate pînă la noi este caracteristică pentru o latură a specificului poetului sau pentru treapta artistică pe care a luat naștere fiecare dintre le.

Scanned with OKEN Scanner

Tragedia *Ocrotitoarele*[4] aș vrea s-o consider drept una dintre operele sale timpurii. Poate că, aparținînd unei trilogii de tragedii pe aceeași temă, ea se situa la mijloc între altele două, ale căror nume se găsesc în repertoriu, și anume între *Egiptenii* și *Danaidele*. Cea dintîi înfățișa fuga Danaidelor din Egipt din cauza detestatei căsătorii cu verii lor ; a doua arată cum caută și găsesc ocrotire în Argos ; a treia prezintă uciderea soților pe care îi luaseră din constrîngere. Înclinăm să vedem în cuprinsul primelor două piese doar scene izolate, introduceri la acțiunea tragică propriu-zisă a ultimei. Numai că tragedia era, pe această treaptă, deopotrivă de modestă în aportul său la delimitarea întregului, pe cît era de puțin darnică în intenția de a reuni totul într-un ciclu mai mare. Corul din *Ocrotitoarele* nu se mulțumește doar să participe la acțiune, ca în *Eumenidele*, ci este personajul principal, asupra căruia trebuie să se îndrepte cu precădere participarea spectatorului. Această alcătuire a tragediei nu este nici favorabilă descrierii structurii sufletești propriu-zise, nici emoționării prin pasiuni — după limbajul artistic grecesc : nici etosului, nici patosului. Corul n-are decît un glas, un suflet : starea de spirit comună unui întreg grup de cincizeci de fete (atît de numeros era, cu siguranță, corul Danaidelor) pare pusă în contradicție cu natura lucrurilor, prin orice caracterizare exclusivă ; această structură sufletească nu poate fi definită decît cu trăsăturile generale ale omenirii, apoi ale sexului și vîrstei și în orice caz ale națiunii. Acest ultim lucru Eschil mai mult a vrut să-l realizeze decît l-a realizat ; el pune mai mult accent pe originea Danaidelor dintr-un neam străin ; totuși, doar afirmă acest lucru despre ele, fără a lăsa să se întrevadă caracterul străin în însăși replicile lor. Concepțiile, hotărîrile, acțiunile multora dintre ele — manifestate, luate și îndeplinite la fel de unitar ca și mișcările unei trupe războinice

[4] În volumul apărut la ESPLA (1958) are titlul *Rugătoarele*, iar în *Dicționarul de scriitori greci și latini* (Editura Științifică și enciclopedică, 1978) acela de *Suplicantele (n.tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

ordonate — cu greu capătă aspect de ceva liber şi nemijlocit, venind dinlăuntru. Situaţiile şi destinele, însă, trezesc mai intens participarea printr-un singur exemplu individual, dezvoltat pînă la o cunoaştere intimă, decît printr-o mulţime de expresii repetate uniform, care devin o masă. Este mai mult decît îndoielnic faptul că Eschil va fi tratat istoria piesei a treia de asemenea manieră, încît singura Danaidă care face excepţie, Hypermnestra, să devină, cu compătimirea sau dragostea ei, obiectul principal ; probabil că şi aici a lăsat să predomine tînguielile, dorinţele, îngrijorările şi rugăciunile tuturor, exprimate în splendidele cîntece ale corului — acea solemnitate socială a acţiunii şi suferinţei.

Şi în *Cei şapte împotriva Tebei*, regele şi solul — ale căror replici umplu cea mai mare parte a piesei — vorbesc mai mult în virtutea funcţiei lor, decît ca interpreţi ai unor simţăminte personale. Descrierea atacului ce ameninţă oraşul şi a celor şapte conducători — care s-au jurat, ca nişte giganţi titanici, să-l desfiinţeze şi să-şi etaleze trufia în simbolurile scuturilor — este un material epic îmbrăcat în fast tragic. Această pregătire a acţiunii, ce urcă spre culme vreme îndelungată, este demnă de momentul zguduitor cînd Eteocle — care, pînă atunci vigilent şi curajos, opusese la fiecare poartă cîte un viteaz iubitor de patrie unuia dintre duşmanii ce-i înfruntau —, în clipa cînd este descris cel de-al şaptelea autor al întregii nenorociri, Polinice, mînat de furiile blestemelor strămoşeşti vrea să lupte el însuşi împotriva lui şi, fără a ţine seama de implorările corului, se grăbeşte, cu conştiinţa clară a pieirii inevitabile, către uciderea reciprocă a fraţilor. Războiul în sine nu este obiect de tragedie, poetul conduce repede acţiunea de la pregătirea plină de semnificaţie spre deznodămînt : oraşul este salvat, cei doi pretendenţi la tron au căzut, fiecare lovit de mîna celuilalt, şi totul se încheie cu bocetele de la căpătîiul lor, pe care şi le împart surorile şi corul fetelor tebane. Surprinzător este faptul că hotărîrea Antigonei de a nu-şi lăsa fratele neîngropat în ciuda interdicţiei, hotărîre cu care Sofocle începe piesa cu acelaşi nume, este intercalată aici în final,

Scanned with OKEN Scanner

făcînd astfel trecerea, ca și în *Choeforele*, către o nouă intrigă dramatică.

Aș dori să pot presupune că Eschil a scris *Perșii* doar din amabilitate față de regele Siracuzei, Hiero, care era mai curînd dornic să-și reîmprospăteze marile evenimente ale războiului persan. În sensul acesta sună și una din indicații; după alta însă, piesa fusese reprezentată la Atena încă mai înainte. Ea diferă prin alegerea subiectului, despre care am vorbit mai sus, iar în ceea ce privește tratarea este, indiscutabil, cea mai nedesăvîrșită dintre toate tragediile păstrate ale poetului. La început, așteptarea abia dacă este întîrziată de viziunea pe care o are Atossa; odată cu prima solie am și ajuns la catastrofă și nu ne mai putem gîndi la vreo progresare a acțiunii. Însă, chiar de n-ar fi o dramă adevărată, este totuși un cîntec al bucuriei, mîndru și victorios, deghizat în molatică și nesfîrșită tînguire după prăbușita splendoare a celui care i-a subjugat. Cu mare înțelepciune, poetul zugrăvește aici, ca și în *Cei șapte împotriva Tebei*, sfîrșitul luptelor nu ca un fapt întîmplător, așa cum apare aproape totdeauna la Homer (întrucît întîmplării nu trebuie să i se acorde nici un rol în tragedie), ci ca unul condiționat prealabil, pe de o parte de orbirea arogantă, pe de altă parte de moderația chibzuită.

Prometeu înlănțuit se situa de asemenea la mijloc între două piese, între *Prometeu aducătorul focului* și *Prometeu eliberat*, dacă prima dintre piese, care era fără îndoială o dramă satirică, o putem considera ca făcînd parte dintr-o trilogie. Din *Prometeu eliberat* ni s-a păstrat un important fragment în traducerea latină a lui Attius.

Prometeu înlănțuit este înfățișarea suferinței constante și anume a suferinței nemuritoare a unui zeu. Desfășurîndu-se pe o stîncă pustie, în fața oceanului înconjurător, această piesă cuprinde totuși lumea, Olimpul zeilor și pămîntul locuit de oameni, totul planînd deasupra prăpastiei adînci a sumbrelor forțe primare titanice, într-o situație care abia mai este sigură. Reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tarea unei zeități care se jertfește a fost înfățișată în taină, în unele religii, ca o intuire confuză a adevărului; aici ea se află însă în cea mai îngrozitoare opoziție cu revelația consolatoare. Căci Prometeu nu suferă în deplină concordanță cu forța ce stăpînește lumea, ci își ispășește revolta împotriva ei; iar această revoltă nu constă în nimic altceva decît în urmărirea desăvîrșirii neamului omenesc. Astfel el devine o imagine a omenirii însăși, așa cum este ea înlănțuită, cu o anticipare nefericită, de existența ei strîmtă, fără vreun aliat, fără să poată opune implacabilelor forțe naturale, coalizate împotriva acestei existențe, nimic altceva decît o voință nezdruncinată și conștiința înaltelor ei aspirații. Celelalte opere ale poeților tragici greci sînt tragedii izolate; aceasta însă — aș spune — este tragedia însăși: spiritul ei cel mai intim este dezvăluit absolut cutremurător și zdrobitor, în toată duritatea lui primară încă neatenuată.

Acțiune exterioară există prea puțină în această piesă. De la bun început, Prometeu suferă și vrea, vrea și suferă necontenit același lucru. Dar poetul a știut însă să aducă, cu măiestrie, variație și progres în ceea ce fusese stabilit irevocabil, iar măreția neatinsă a sublimilor săi titani a știut s-o proporționeze în funcție de mediile ambiante. Mai întîi, tăcerea lui Prometeu din timpul încătușării sale pline de cruzime, sub supravegherea aspră a *Tăriei* și *Puterii*, față de amenințările cărora Vulcan, unealta lor, nu poate trezi decît o compătimire infructuoasă; apoi tînguirea sa însingurată, sosirea feminin delicatelor oceanide, față de a căror compătimire șovăitoare el își descarcă sufletul, povestind cauzele căderii sale și prorocind viitorul; dar, datorită unei înțelepte rețineri, nu-l dezvăluie, totuși, decît pe jumătate; vizita bătrînului Okeanos, un zeu înrudit din neamul titanilor, care, dînd impresia că vrea să intervină pentru el, îl sfătuiește totuși să se supună lui Zeus, pentru care motiv este respins de către Prometeu cu o mîndrie plină de dispreț; după aceea se arată cum vine Jo, mînată de colo pînă colo de nebunie, o jertfă a aceleiași tiranii de care este înfrînt și Prometeu; apoi,

cum acesta îi prorocește rătăcirile pe care le mai are încă înainte, ca și destinul ei final, care este legat de al lui, întrucît din sîngele ei va trebui să se nască, peste multe generații, un eliberator al lui Prometeu ; mai departe, cum Mercur, ca trimis al tiranilor lumii, îi cere poruncitor și cu amenințări să dezvăluie taina, cum ar putea Zeus să fie asigurat, pe tronul său, împotriva tuturor perfidiilor soartei ; în sfîrșit cum, după ce abia a rostit refuzul, Prometeu se prăbușește, sub tunete, fulgere, furtună și cutremur, în adîncul infernului, împreună cu stînca de care a fost înlănțuit. Triumful înfrîngerii n-a fost preamărit niciodată mai glorios și îți vine greu să înțelegi cum, în *Prometeu eliberat*, poetul a putut să se mențină pe aceeași culme.

În general, piesele lui Eschil sînt un exemplu, printre multe altele, pentru felul cum în artă, ca și în natură, creațiile colosale le preced pe cele cu proporții regulate, care se micșorează apoi pînă la treapta drăgălășeniei și insignifianței, și pentru felul cum poezia, în forma ei primară, este totdeauna cea mai apropiată de venerabilitatea religiei, orice formă ar lua aceasta de fiecare dată, la fiecare generație de oameni.

O declarație a poetului, păstrată pînă astăzi, dovedește că s-a străduit să se afirme pe această treaptă și că a evitat intenționat, prin dezvoltarea artistică, coborîrea de pe culmile divinității. Frații săi l-au încurajat să scrie un nou Pean. El a răspuns că „vechiul Pean al lui Tynnichus este cît se poate de bine scris, și că al lui, pus alături de acela, ar fi în aceeași situație ca statuile mai noi alături de cele vechi, căci acestea din urmă, cu toată simplitatea lor, au fost considerate divine, pe cînd cele noi, lucrate cu multă îngrijire ar fi admirate de fapt, dar fac mai puțin impresia unei divinități". Ca în toate privințele, îndrăzneala l-a împins pînă la ultima limită chiar și în contingențele sale cu serviciul divin ; astfel s-a întîmplat să fie acuzat că, în una din piesele sale, ar fi trădat secretele eleusine și n-a fost achitat decît la intervenția fratelui său Amynias, care a arătat judecătorilor rănile căpătate în bătălia de la

Salamina. Poate că el credea că, în comunicarea poetică, era inclusă de fapt consacrarea pentru mistere şi că, pe această cale, nu i s-ar fi dezvăluit nimănui ceva de care să nu fi fost demn.

Stilul tragic al lui Eschil este, fără îndoială, încă nedesăvîrşit şi nu rareori se pierde în elemente epice şi lirice necontopite. Este adeseori abrupt, lipsit de moderaţie, aspru; era foarte uşor posibil să se scrie după el tragedii mai artistice, dar, în ce priveşte măreţia aproape supraomenească, a putut rămîne, fără îndoială, veşnic neîntrecut, întrucît în această privinţă nu l-a ajuns nici măcar concurentul său mai tînăr şi mai norocos, Sofocle. Acesta a spus despre el — şi astfel s-a manifestat ca un artist gînditor —: „Eschil realizează ceea ce trebuie, dar fără să ştie"; cuvinte simple, ce redau totuşi exhaustiv ceea ce înţelegem noi printr-un geniu care activează inconştient.

Prin anul naşterii sale, Sofocle se situează între predecesorul său şi Euripide, cam la mijloc, astfel încît este la distanţă de aproape o jumătate de generaţie de fiecare din ei. Datele nu coincid întru totul. Dar cea mai mare parte a vieţii sale a fost contemporanul celor doi. Cu Eschil a luptat adeseori pentru cununa de iederă a tragediei, iar lui Euripide, care a atins şi el o vîrstă înaintată, i-a supravieţuit încă. Se pare că o providenţă binevoitoare a vrut — pentru a vorbi în spiritul vechii religii — să manifeste, în acest unic bărbat al neamului omenesc, demnitatea şi fericirea destinului său, în măsura în care, pe lîngă tot harul divin care poate împodobi şi înălţa sufletul şi spiritul, i-a mai dăruit şi toate fericirile imaginabile ale vieţii. Faptul de a se fi născut din părinţi înstăriţi şi respectaţi, ca un cetăţean liber al celui mai civilizat stat din Grecia, n-a constituit decît prima premisă a celor afirmate mai sus. Apoi, frumuseţea trupului şi a sufletului, posibilitatea de-a folosi neturburat, în deplină sănătate forţele lor pînă la ultima limită a vieţii omeneşti, o educaţie într-o aleasă ambianţă de gimnastică şi muzică, dintre care prima era atît de aptă să dăruiască predispoziţiilor

naturale frumoase energie, iar cealaltă să le confere armonie; dulcea înflorire a tinereții și rodul matur al vîrstei înaintate; stăpînirea și neîntrerupta exercitare a poeziei și artei, precum și practicarea unei înțelepciuni senine; iubire și considerație din partea concetățenilor, faimă în străinătate și aprecierea și grația zeilor: toate acestea sînt trăsăturile cele mai generale din viața acestui poet evlavios și sacru. S-ar părea că zeii — dintre care s-a dedicat de timpuriu, prin reprezentarea pieselor sale festive tragice, în special lui Bacchus, ca unui dăruitor al tuturor bucuriilor și unui educator al neamului omenesc odinioară grosolan — au dorit să-l facă nemuritor, atît de mult au amînat moartea lui; și, întrucît acest lucru nu era posibil, i-au stins viața, cel puțin, cît s-a putut mai ușor, pentru a-l lăsa să schimbe pe neobservate o nemurire cu alta, lunga durată a vieții sale pămînteşti cu gloria nepieritoare a numelui său. Ca tînăr de șaisprezece ani a fost ales, din cauza frumuseții sale, să danseze acompaniindu-se din liră, după obiceiul grecesc, în fața corului de tineri care, după bătălia de la Salamina (în care luptase și Eschil și pe care acesta o descrisese splendid), executau Paeanul în jurul trofeelor înfățișate publicului; astfel încît frumoasa înflorire a tinereții sale a coincis, în timp, cu cea mai glorioasă epocă a poporului atenian. În funcția de comandant militar a colaborat mai întîi cu Pericle și cu Tucidide, care erau deja la o vîrstă înaintată; apoi a îndeplinit demnitatea sacerdotală a unui erou autohton. La vîrsta de douăzeci și cinci de ani a început să prezinte tragedii, de douăzeci de ori a cucerit victoria, de mai multe ori a fost pe locul al doilea, niciodată pe al treilea; această activitate a continuat-o cu succes tot mai mare pînă după vîrsta de nouăzeci de ani, ba poate că chiar în această epocă tîrzie s-au născut cîteva dintre cele mai grandioase opere ale sale. Există legenda cum că, deoarece iubea cu mai multă gingășie pe unul din nepoții de la o altă soție, ar fi fost reclamat de unul sau unii dintre fiii săi mai mari, sub pretext că dăduse în mintea copilăriei și că nu mai era în stare să-și admi-

nistreze averea. Se spune că, în loc de orice altă apărare, el a citit îndată, în faţa judecătorilor, piesa scrisă abia de curînd *Oedip la Colonos* sau, după alte izvoare, minunatul cor care glorifică Colona, localitatea sa natală, şi că după aceea judecătorii s-au împrăştiat cuprinşi de admiraţie, fără altă judecată, iar el a fost purtat acasă în triumf. Dacă este adevărat că a scris atît de tîrziu acest aşa-numit al doilea Oedip al său care, departe de aspra impetuozitate a tinereţii, conţine totuşi în blîndeţea sa matură urmele ei, atunci faptul acesta ne oferă imaginea unei bătrîneţi deopotrivă de agreabile şi de venerabile. Oricît de fabuloase par diferitele legende, deosebite între ele, cu privire la felul morţii sale, ele concordă totuşi în privinţa faptului că s-a stins din viaţă fără boală, îndeletnicindu-se cu arta sa sau cu altceva în legătură cu ea; şi că, deci, şi-a dat sufletul cîntînd, ca o lebădă cenuşie a lui Apollo. Tot astfel consider adevărată povestea despre comandantul Lacedemonian care baricadase cu şanţuri locul mormintelor sale părinteşti şi care a fost prevenit printr-o dublă apariţie a lui Bacchus să îngăduie înmormîntarea lui Sofocle acolo, din care cauză a trimis un crainic la atenieni; şi la fel de adevărat consider tot ceea ce slujeşte să pună în lumină venerabilitatea transfigurată a acestui bărbat. L-am numit evlavios şi sacru, în propriul său înţeles. Dar, oricît ar respira operele sale întru totul măreţia, graţia şi simplitatea antică, el este totuşi, printre toţi poeţii greci, cel ale cărui simţăminte se înrudesc mai de aproape cu spiritul religiei noastre.

Doar un singur dar natural i-a fost refuzat: o voce sonoră pentru a cînta. Nu putea decît să determine şi să dirijeze revărsările armonioase ale altor voci şi, de aceea, se pare că a desfiinţat, pentru sine, obiceiul practicat pînă atunci ca poetul să joace, şi el, în piesele sale şi că n-a cîntat decît o singură dată din ţiteră (din nou o trăsătură foarte importantă), jucînd rolul cîntăreţului orb Thamyris.

În măsura în care Eschil, care a dezvoltat poezia tragică de la prima formă rudimentară pînă la demni-

tatea Coturnului său, l-a precedat pe Sofocle, acesta se găsește față de el într-un raport artistic istoric în care, firește, a profitat de pe urma acțiunilor maestrului său inițial; astfel încît Eschil apare ca precursorul ce schițează, iar Sofocle ca urmașul care desăvîrșește. Redactarea mai artistică a dramelor lui Sofocle este ușor de observat: limitarea corului prin raport cu dialogul, dezvoltarea ritmurilor și a dicțiunii atice pure, introducerea mai multor personaje, înlănțuirea mai amplă a temelor, diversificarea întîmplărilor și dezvoltarea lor mai deplină, fixarea mai calmă a tuturor momentelor acțiunii, reliefarea mai teatrală a celor hotărîtoare, rotunjirea mai desăvîrșită a întregului, chiar și numai din punct de vedere exterior. Mai este, însă, și altceva prin care a strălucit și l-a pus în umbră pe Eschil, meritînd favoarea destinului de a avea un astfel de precursor și de a concura cu el în privința acelorași obiecte: mă refer la desăvîrșirea armonioasă a sufletului său, datorită căreia a îndeplinit, din înclinație, orice îndatorire a frumosului și al cărei impuls liber era însoțit de o conștiință devenită limpede pînă la transparență. Se pare că era imposibil să-l întreacă pe Eschil în îndrăzneală: eu susțin însă părerea că Sofocle pare mai puțin îndrăzneț numai din cauza moderației sale înțelepte, întrucît pornește la lucru, pretutindeni, cu cea mai mare energie, ba chiar, poate, cu o strictețe mai integral realizată, ca un om care-și cunoaște precis limitele și care, în cadrul lor, stăruie cu atît mai încrezător asupra drepturilor sale. Așa cum lui Eschil îi plăcea să dea la toate aspectul de revoltă a lumii primordiale titanice, tot așa Sofocle pare să se fi slujit de aparițiile zeilor doar dacă era nevoie: el plăsmuia — după cum mărturisea în general antichitatea — oameni mai buni, adică nu mai morali și mai lipsiți de păcate, ci mai frumoși și mai nobili decît cei reali; și, întrucît lua totul în sensul cel mai uman, i-a revenit totodată și semnificația cea mai înaltă. După toate aparențele, el a fost, și în privința decorației scenice, mai moderat decît Eschil: poate că a căutat o

frumusețe mai aleasă, dar nu un fast atît de colosal ca al aceluia.

Anticii au prețuit la acest poet, ca trăsături caracteristice, dulceața și grația lui înnăscută, din cauza cărora l-au numit albina atică. Cine a izbutit să înțeleagă sentimentul acestei însușiri se poate mîngîia cu gîndul că i s-a deschis posibilitatea de-a pricepe arta antică, întrucît sensibilitatea de astăzi, departe de a putea adera la acea apreciere, ar vrea mai curînd să găsească multe lucruri insuportabil de dure în tragediile sofocliene, atît sub aspectul prezentării suferințelor trupești, cît și în privința concepțiilor și rînduielilor.

Ținînd seama de marea sa fecunditate — întrucît după unii se pare că Sofocle ar fi scris o sută treizeci de piese (dintre care însă dramaturgul Aristofan a declarat șaptezeci neautentice), iar după cele mai moderate izvoare optzeci —, nu ne-a rămas de la el, firește, decît foarte puțin, întrucît nu avem decît șapte piese. Totuși, întîmplarea a fost bine intenționată în această privință, deoarece printre ele se găsesc unele care erau recunoscute de antici drept cele mai minunate capodopere ale sale, ca *Antigona*, *Electra* și cei doi *Oedip*; ceva mai mult, ele au ajuns pînă la noi relativ netrunchiate și cu textul nealterat. Criticii de artă mai noi au admirat, fără motiv, mai mult primul său *Oedip* și pe *Filoctet*: prima piesă pentru construirea artistică a acțiunii, în care catastrofa îngrozitoare, ce încordează chiar și curiozitatea (fapt atît de rar în tragediile grecești), este declanșată inevitabil de o serie de cauze legate între ele; pe *Filoctet* l-au admirat pentru magistrala caracterizare și frumoasele contrastări ale celor trei figuri principale, ca și pentru construcția simplă a piesei, întrucît ținînd seama de numărul mic de personaje, totul este derivat din cele mai autentice mobiluri. Dar tragediile lui Sofocle strălucesc, fiecare, prin calități specifice. În *Antigona* este înfățișat eroismul într-un personaj cu cea mai pură feminitate; în *Aiax* sentimentul bărbătesc al onoarei în toată intensitatea sa; în *Trachinienele* (după titlul din vremea noastră *Hercule pe moarte*) ușurința

feminină a Dejanirei este frumos ispășită prin moartea ei, iar suferințele lui Hercule sînt înfățișate cu demnitate; *Electra* se distinge prin energie și patos; în *Oedip la Colonos* domnește cea mai blîndă duioșie și peste întreaga piesă plutește cea mai mare gingășie. Nu voi încerca să apreciez valoarea acestor piese comparîndu-le între ele; mărturisesc totuși că am o preferință deosebită pentru ultima piesă amintită, deoarece mi se pare că reflectă în cea mai mare măsură personalitatea lui Sofocle. Întrucît această piesă este dedicată în genere glorificării Atenei și, în special, celei a sătucului său natal, poetul pare să fi lucrat la ea cu dragoste deosebită.

De obicei, cele mai puțin înțelese sînt piesele *Aiax* și *Antigona*. Lumea nu poate pricepe de ce ele continuă să se desfășoare încă multă vreme după ceea ce noi obișnuim să numim catastrofă. În legătură cu asta voi mai face o remarcă ceva mai jos.

Dintre toate temele destinului, pe care le cuprinde vechea mitologie, povestea lui Oedip este, poate, cea mai plină de sens; totuși, mie îmi par gîndite într-un spirit mai măreț altele, ca de pildă aceea a Niobei, care înfățișează în mod foarte simplu, fără asemenea împletiri de întîmplări, dar la proporții colosale, atît trufia omenească, cît și pedeapsa aplicată de către zei. Ceea ce dă afabulației din Oedip un caracter mai puțin elevat este tocmai intriga țesută în ea. Intrigă este de fapt, în înțeles dramatic, o încurcătură care rezultă din întretăierea intențiilor și întîmplărilor; iar acest lucru se întîmplă, pare-se, în destinele lui Oedip, întrucît tot ceea ce săvîrșesc părinții lui și el însuși, pentru a scăpa de grozăviile prezise, îl conduce tocmai către ele. Dar ceea ce dă acestei afabulații o semnificație măreață și îngrozitoare, este împrejurarea, trecută de cele mai multe ori cu vederea, că tocmai Oedip este cel care a rezolvat enigma dată de Sfinx în legătură cu existența omenească, deși propria lui viață i-a rămas o enigmă indescifrabilă, pînă cînd i-a fost lămurită în cel mai oribil fel mult mai tîrziu, atunci cînd totul era ireparabil pierdut. Aceasta este o

imagine potrivită a prezumţioasei înţelepciuni umane, care tinde mereu către aspectul general, fără ca posesorul ei să ştie s-o aplice cum trebuie la el însuşi.

Cu sfîrşitul dur al primului *Oedip* ne împăcăm datorită violenţei firii dominatoare şi suspicioase a eroului titular, deoarece sentimentul nu ajunge pînă la revolta categorică împotriva unui destin atît de crud. Sub acest aspect, caracterul lui Oedip a trebuit să fie aşadar jertfit ; în schimb este înălţat prin grija părintească şi zelul eroic pentru salvarea poporului, zel care îl face să-şi grăbească pieirea prin căutarea onestă a autorului crimei. De asemenea, pentru accentuarea contrastului cu mizeria sa ulterioară, era necesar ca, în felul în care îi întîmpină pe Tiresias şi Creon, să fie încă înfăţişat cu întreaga mîndrie a demnităţii stăpînitorului. Dealtfel, încă din acţiunile sale anterioare, se observă suspiciunea şi violenţa ; suspiciunea — în felul cum nu se poate linişti în legătură cu acuzaţia că ar fi fost substituit lui Polybos, în ciuda asigurărilor date de acesta ; violenţa — în conflictul cu Laius, care se sfîrşeşte atît de sîngeros. Acest caracter pare să-l fi moştenit de la ambii părinţi. Uşurinţa trufaşă a Iocastei — cu care aceasta îşi bate joc de oracol, ca şi cum n-ar fi fost confirmat de sfîrşitul evenimentelor, deşi, curînd după aceea, îşi împlineşte ispăşirea împotriva ei însăşi — n-a trecut de fapt şi în caracterul lui ; mai curînd îl onorează puritatea sufletului care îl face să fugă, cu atîta grijă, de crima prorocită şi prin care trebuie să fie sporită, natural, pînă la maximum, disperarea sa de a fi înfăptuit totuşi acea crimă. Este îngrozitor faptul că îşi scoate ochii, atunci cînd este atît de aproape de a afla adevărul : de pildă, cînd o întreabă pe Iocasta cum arăta Laius, iar aceasta răspunde că îi albise părul, dar că încolo n-ar fi fost diferit la înfăţişare de Oedip. Pe de altă parte, o trăsătură a uşurinţei ei este, iarăşi, faptul că n-a dat cuvenita atenţie asemănării cu soţul ei, după care ar fi trebuit să-şi dea seama că e fiul lui. Astfel, la o analiză mai amănunţită, se poate dovedi, în fiecare trăsătură,

Scanned with OKEN Scanner

cea mai perfectă potrivire și semnificație. Numai că, întrucît sîntem obișnuiți să-l prețuim pe Sofocle și sub aspectul corectitudinii și să preamărim, mai ales în acest Oedip, veridicitatea minunat respectată, trebuie să remarc că tocmai această piesă este o dovadă a felului cum artiștii antici urmau, în această privință, cu totul alte principii decît criticii amintiți. Căci altfel ar fi cît se poate de neveridic faptul că atîta amar de vreme Oedip nu s-a mai interesat nici măcar o dată de împrejurările morții lui Laius, cu cicatricele de pe picioarele sale, ba chiar și numele pe care-l poartă din cauza lor, nu au făcut-o pe Iocasta să aibă nici o umbră de bănuială etc. Numai că anticii nu-și concepeau capodoperele pentru inteligența prozaică și lucidă, iar o situație neverosimilă, care este descoperită abia prin analiză și care nu se situează chiar în sfera prezentării, nu conta pentru ei ca atare.

Caracterele diferite ale lui Eschil și Sofocle nu apar nicăieri mai izbitor ca în *Eumenidele* și în *Oedip la Colonos*, întrucît ambele piese au un scop asemănător. De fapt, Atena trebuie să fie glorificată ca sediu sacru al legității și al umanitarismului blînd, iar crimele ispășite ale familiilor de eroi străini urmează să fie răscumpărate solemn, pe acest plan, printr-o mediație superioară ; de asemenea, din asta se prezice poporului atic o mîntuire durabilă. La Eschil — patriotul care respiră libertate — acest lucru se întîmplă printr-o acțiune judiciară ; la piosul Sofocle, printr-una religioasă : și anume prin faptul că Oedip e sortit morții, el cel față de care — dat fiind că e copleșit de conștiința crimelor involuntare și de lunga mizerie — zeii fac, prin asta, un fel de amendă onorabilă, ca și cum îngrozitorul exemplu, pe care l-au statuat cu el, nu l-ar fi îndreptat împotriva lui în mod special, ci ar fi vrut doar să dea o lecție serioasă neamului omenesc în general. Sofocle, pentru care întreaga viață este un serviciu divin neîntrerupt, preferă în general să împodobească ultima clipă a vieții, ca și cum ar fi aceea a unei solemnități mai înalte ; și, prin asta, el inspiră o cu totul altă emoție

decît cea pe care o trezește în general gîndul de a fi muritor. Iar în faptul că chinuitul și osteniul Oedip își găsește în sfîrșit liniștea și pacea în dumbrava furiilor, adică exact în locul de care orice alt om fuge cu nespusă groază, — el, cel a cărui nenorocire a izvorît chiar de aici, inconștient și fără a fi avertizat de vreun simțămînt interior că a săvîrșit tocmai ceea ce îi face pe ceilalți oameni să se înfioare — rezidă un sens adînc și tainic.

Cultura, chibzuiala, moderația, justiția, blîndețea și mărinimia atică au fost prezentate de Eschil cu mai multă maiestate în personajul Pallas-Atenei ; Sofocle, care prefera să atragă în sfera omenescului tot ceea ce era divin, le prezintă dezvoltate mai fin în Tezeu. Pe cel care dorește să cunoască mai precis eroismul elenic prin contrast cu cel barbar, l-aș îndemna să cerceteze acest caracter.

Pentru ca urmăritul să fie salvat și țara să aibă parte de binecuvîntare, la Eschil trebuie mai întîi ca grozăvia nocturnă a furiilor să facă să-i înghețe spectatorului sîngele în vine și să i se zbîrlească părul în cap, trebuie mai întîi să se epuizeze întreaga furie a acestor zeițe ale răzbunării ; tranziția către retragerea lor pașnică este cu atît mai ciudată : s-ar părea că întregul neam omenesc este scăpat de ele. La Sofocle ele nu apar personal, ci sînt menținute în culise ; nici măcar nu sînt numite cu numele lor real, ci prin desemnări eufemistice. Dar tocmai această obscuritate adecvată fiicelor nopții și depărtarea favorizează o groază tăcută, la care simțurile fizice nu participă defel. Faptul că, în cele din urmă, dumbrava furiilor este învești mîntată cu gingășia unei primăveri sudice desăvîrșește grația dulce a piesei și, dacă ar trebui să aleg pentru poezia sofocleică un simbol din propriile sale tragedii, aș descri-o ca pe o dumbravă sfîntă a sumbrelor zeițe ale destinului, în care înverzesc laurii, măslinii și vița de vie, iar cîntecele privighetorilor răsună necontenit.

Două piese de Sofocle se referă, în spiritul concepției grecești, la drepturile sacre ale morților și la impor-

tanța înmormîntării : în *Antigona* întreaga acțiune pornește de la acest fapt, iar în *Aiax* ea își găsește abia prin acest fapt un final satisfăcător.

Idealul feminin din *Antigona* este de o mare strictețe, astfel încît ar fi suficient, prin el însuși, pentru a pune capăt tuturor reprezentărilor dulcege despre elenism, care au început să circule tot mai frecvent în ultima vreme. Mînia Antigonei, atunci cînd Ismena refuză să participe la hotărîrea ei îndrăzneață, felul în care o respinge apoi pe Ismena care, cuprinsă de remușcări pentru slăbiciunea ei, se oferă s-o urmeze pe eroica ei soră măcar în moarte, merge pînă la limita durității ; tăcerea ei și cuvintele rostite împotriva lui Creon, prin care îl incită să-și împlinească hotărîrea tiranică, fac dovada unui curaj bărbătesc de nezdruncinat. Dar poetul a găsit secretul de a dezvălui firea feminină afectuoasă, într-un singur pasaj, cînd Antigona îi răspunde lui Creon la ideea că Polinice ar fi fost de fapt un dușman al patriei :

Al vieții-mi rost e să iubesc, nu să urăsc !

Ea își reține chiar și izbucnirile sentimentului doar cîtă vreme fermitatea hotărîrii ei ar fi putut deveni ambiguă din cauza lor. De îndată ce este condusă irevocabil la moarte, izbucnește în cele mai delicate și mișcătoare tînguieli cu privire la sfîrșitul ei crud și prematur ; ea, fecioara pudică, nu se sfiește să plîngă deopotrivă și cununia pierdută și binecuvîntările conjugale de care nu s-a bucurat. În schimb, nu trădează cu nici un cuvînt vreo înclinație pentru Hemon, ba nici măcar nu-l amintește pe acest tînăr amabil. Faptul de a mai fi încă legată de viață prin această înclinație deosebită, după o asemenea hotărîre eroică, ar fi însemnat slăbiciune ; iar a părăsi fără durere acele daruri generale, cu care zeii înfrumusețează viața, nu s-ar fi potrivit cu caracterul pios și sacru al sufletului ei.

La prima privire, corul din *Antigona* ar putea să pară slab, deoarece se supune fără rezistență poruncilor tiranice ale lui Creon și nici măcar nu încearcă să facă vreo recomandare în favoarea tinerei eroine. Dar aceasta tre-

buie să rămînă singură de tot, împreună cu hotărîrea şi fapta ei, pentru a putea fi glorificată cum se cuvine, şi nu trebuie să găsească nicăieri vreun sprijin, vreun reazim. Supunerea corului întăreşte şi impresia despre caracterul irezistibil al poruncilor regale. Astfel, pînă şi ultimele cuvinte adresate Antigonei trebuie să fie împletite cu amîntiri dureroase, pentru ca ea să golească pînă la fund cupa suferinţelor pămînteşti. Cu totul alta e situaţia în *Electra*, unde corul a trebuit să aibă o atitudine de participare şi îmbărbătare faţă de cele două personaje principale, întrucît unele sentimente morale se revoltau împotriva acţiunii lor, în timp ce altele le îndemnau s-o împlinească, pe cînd fapta Antigonei nu e însoţită de nici o disensiune lăuntrică şi doar spaimele exterioare o împiedică pe eroină s-o aducă la îndeplinire.

După împlinirea faptei şi după îndurarea suferinţelor pricinuite de ea, nu mai rămîne decît pedepsirea trufiei, care răzbună pieirea Antigonei : doar distrugerea întregii familii a lui Creon şi propria lui disperare sînt o demnă ceremonie funebră pentru jertfirea unei vieţi atît de preţioase. De aceea, soţia regelui, care nu fusese amintită pînă atunci, trebuie să mai apară şi ea, foarte aproape de sfîrşitul piesei, numai pentru a afla nenorocirea şi a se sinucide. Pentru mentalitatea grecilor ar fi fost imposibil să se considere piesa încheiată doar cu pieirea Antigonei, fără o pedeapsă expiatoare.

La fel stau lucrurile şi în *Aiax*. Trufia, pentru care fusese pedepsit cu o nebunie infamantă, a ispăşit-o prin imensa ruşine care l-a împins pînă la sinucidere. Urmărirea nefericitului nu trebuie să meargă mai departe şi, întrucît oamenii vor să-i înjosească leşul şi prin refuzarea înmormîntării, intervine Ulise, tocmai cel care-l considerase pe Aiax ca duşmanul său de moarte şi căruia Pallas, în înfiorătoarea scenă introductivă, îi arătase, prin exemplul întunecatului la minte Aiax, nimicnicia neamului omenesc ; el apare ca un fel de moderaţie personificată, care l-ar fi ferit de prăbuşire pe Aiax, dacă ar fi avut-o şi el.

Scanned with OKEN Scanner

Sinuciderea este frecventă în vechea mitologie, cel puțin în cea prelucrată în tragedii; dar, de cele mai multe ori, ea este săvîrșită, dacă nu într-un acces de nebunie, măcar într-o stare pasională, după o nenorocire survenită pe neașteptate, care nu mai îngăduie nici un fel de deliberare. Asemenea sinucideri, cum sînt cea a Iocastei, a lui Hemon și a Euridicei, în sfîrșit a Dejanirei, apar în tablourile tragice ale lui Sofocle doar ca adaosuri subordonate; sinuciderea lui Aiax este o hotărîre deliberată, un act liber și, prin asta, demn de a fi obiectul principal. Ea nu reprezintă ultima criză nefastă a unei boli sufletești insidioase, ca de atîtea ori în slăbănoaga epocă mai nouă; și cu atît mai puțin acel dezgust de viață teoretic, întemeiat pe convingerea despre lipsa de valoare a vieții, care a împins pe mulți romani de mai tîrziu să-și curme zilele, atît în temeiul principiilor epicureice, cît și al celor stoice. Aiax nu devine infidel asprului său eroism prin nici o descurajare nedemnă de un bărbat. Nebunia lui a trecut ca și prima dezolare după trezire; abia după ce își revine complet și își dă seama de adîncimea prăpastiei în care trufia sa l-a aruncat printr-o fatalitate divină, cînd apreciază situația sa ca iremediabil zdruncinată — onoarea lui fiind ofensată de faptul de a i se fi refuzat armele lui Ahile, izbucnirea furiei sale răzbunătoare, cu privire la această nedreptate, fiind ratată și abătută, în orbirea sa, asupra unor turme lipsite de apărare, el însuși devenind, după o îndelungă și ireproșabilă carieră eroică, un obiect de amuzament pentru dușmani, o batjocură și o oroare pentru greci, iar pentru respectabilul său tată, dacă trebuia să se întoarcă astfel la el, o adevărată rușine — abia atunci hotărăște, conform lozincii sale „să trăiești cu glorie sau să mori cu glorie“, că nu-i mai rămîne de ales decît ultima cale. Chiar și prefăcătoria — poate prima din viața sa, cu care își liniștește soția pentru a-și putea înfăptui nestingherit hotărîrea — trebuie să fie considerată ca tărie sufletească. Fiului său nevîrstnic — viitoarea mîngîiere a părinților părăsiți — el îi destină ca îngrijitor pe Teucer și, asemeni lui Cato, nu moare mai înainte de a se fi îngrijit de treburile alor săi. Ca și Anti-

gona, cu gingăşia ei feminină, el pare să mai simtă încă, în firea sa sălbatică, în ultimele sale cuvinte, splendoarea luminii soarelui de care se desparte. Curajul său aspru disprețuiește mila, dar o provoacă, totuși, cu atît mai răscolitor. Ce mai imagine a trezirii din amețeala pasiunii ni se oferă atunci cînd se deschide cortul, unde el șade pe jos, tînguindu-se în mijlocul turmelor sugrumate !

Aşa cum Aiax îşi curmă viaţa, printr-o hotărîre grăbită, din cauza unei umilinţe de neşters, tot aşa Filoctet poartă povara ei anevoioasă cu o răbdare nesfîrşită, de-a lungul unei mizerii de ani de zile. După cum pe primul îl înnobila disperarea, pe celălalt îl înnobilează constanţa sa. Acolo unde nu ajunge în conflict cu nici un mobil moral, instinctul de autoconservare se poate manifesta în toată tăria sa. Natura a înzestrat cu această tărie toate fiinţele care respiră, iar insistenţa, cu care ele îndepărtează năvala forţelor vrăjmaşe de existenţa ei, este o dovadă a caracterului ei excepţional. Este drept că, în prezenţa acelei societăţi omeneşti, care-l izgonise din mijlocul ei, şi dependent de forţa ei superioară, Filoctet ar fi vrut tot atît de puţin să trăiască, ca şi Aiax. Dar el se găseşte singur, faţă în faţă cu natura, nu se descurajează înaintea chipului ei atît de îngrozitor, îndreptat împotriva lui, şi răzbate totuşi pînă la pieptul iubitoarei mame adoptive. Surghiunit pe o mică insulă pustie, chinuit de o rană incurabilă, singur şi neajutorat cum este, săgeata îi procură hrană dintre păsările pădurii, stînca poartă pe ea buruieni tămăduitoare care îi alină durerile, izvorul îi oferă o băutură răcoritoare, peştera îi asigură un acoperiş şi răcoare în timpul verii, în timpul gerului iernii îl încălzeşte raza soarelui de amiază sau vreascurile aprinse, chiar şi crizele chinuitoare provocate de durerile sale trebuie să se stingă pînă la urmă şi să se destrame într-un somn înviorător. Ah, chiar ornamentele afectate, excesul moleşitor şi împovărător, sînt ceea ce te face indiferent faţă de valoarea vieţii ; dezbrăcaţi viaţa de orice adaosuri străine, împovăraţi-o cu suferinţe, aşa încît abia să-ţi mai rămînă simpla existenţă, şi încă va mai izvorî din inimă dulceaţa existenţei, pentru a curge, cu fiecare bătaie a

pulsului, prin vine. Sărmanul, nefericitul! Zece ani de-a rîndul a suferit și încă mai trăiește, încă mai ține la viață și încă mai speră. Ce adevăr adînc grăiește din toate astea! Dar ceea ce ne emoționează mai profund în favoarea lui Filoctet este faptul că el, cel pe care o folosire abuzivă a puterii l-a izgonit din societate, se lovește, de îndată ce se apropie din nou de ea, de un al doilea rău al ei, și mai nefast, falsitatea. Temerea că ar putea fi lipsit de ultimul său ajutor, de arc, ar fi prea penibilă pentru spectator, dacă n-am intui de la început că sincerul și fățișul Neoptolem nu va putea duce pînă la capăt rolul înșelăciunii, pe care l-a învățat împotriva voinței sale. Nu fără îndreptățire, cel înșelat se îndepărtează de oameni, întorcîndu-se către acei soți ai săi neînsuflețiți cu care l-a familiarizat nevoia de sociabilitate înnăscută. El invocă insula și vulcanii săi ca martori ai noii nedreptăți ce i se face; crede că arcul lui iubit resimte ca o durere faptul de a-i fi smuls; în sfîrșit, își ia rămas bun cu durere de la ospitaliera sa peșteră, de la izvoare, ba chiar de la stîncile înconjurate de vuietul valurilor, din vîrful cărora a privit de atîtea ori zadarnic spre mare: atît de iubitor este sufletul neturburat al omului.

În legătură cu suferința fizică a lui Filoctet și cu felul de a o reprezenta, Lessing a luat atitudine în *Laokoon* împotriva lui Winckelmann, iar Herder l-a contrazis, la rîndul său, pe Lessing, în *Silve critice*. Cei doi din urmă — Lessing și Herder — au făcut cu acest prilej multe observații juste în legătură cu piesa, chiar dacă sîntem nevoiți să fim de acord cu Herder, cînd spune că Winckelmann a avut dreptate să afirme că Filoctet al lui Sofocle suferă ca Laokoon din celebrul grup sculptural, și anume cu durerea reținută a unui suflet eroic care nu este înfrînt niciodată cu totul.

Trachinienele îmi par atît de inferioare ca valoare celorlalte piese ale lui Sofocle, păstrate pînă la noi, încît aș dori să găsesc o confirmare a presupunerii, că această tragedie va fi fost scrisă în aceeași epocă, în școala lui, poate de către fiul său Iofon, și că a fost trecută din eroare sub numele lui. Unele lucruri, referitoare atît la structura și

organizarea generală, cît şi la maniera în care este scrisă piesa, pot părea suspecte ; diferiţi critici de artă au observat că monologul Dejanirei, care începe fără nici un motiv, nu are caracterul prologurilor sofocliene. Chiar dacă, în ansamblu, maximele artistice ale poetului sînt respectate, lucrul acesta a fost realizat totuşi în mod superficial ; se resimte lipsa sufletului profund al lui Sofocle. Deoarece, însă, nimeni din antichitate nu pare să se fi îndoit de autenticitatea piesei şi chiar Cicero citează cu toată încrederea tînguirea lui Hercule din această piesă, ca făcînd parte dintr-o operă a lui Sofocle, trebuie să ne mulţumim, de bună seamă, să spunem că poetul tragic a rămas, de rîndul ăsta, sub nivelul său obişnuit.

Dealtfel, cu acest prilej se mai pune întrebarea, care-l poate preocupa şi mai mult pe critic, în legătură cu operele lui Euripide ; în ce măsură invenţia şi realizarea unei piese trebuie să se datorească exclusiv unuia şi aceluiaşi om, pentru ca el să poată trece drept autorul ei. Literatura dramatică oferă adeseori exemple de piese care au fost alcătuite de mai mulţi oameni împreună. Despre Euripide se ştie că se lăsa ajutat, în realizarea pieselor sale, de către un slujitor savant, Kefisofon ; poate că şi chibzuia împreună cu el planul lor. În orice caz, se pare că pe vremea aceea se constituiseră în Atena şcoli artistice dramatice, de felul celor care se nasc de obicei totdeauna, cînd o capacitate poetică este exercitată în condiţii de emulaţie publică şi cu mare bogăţie şi fermitate : şcoli artistice care cuprind elevi atît de excelenţi şi de înrudiţi ca spirit, încît maestrul le poate încredinţa o parte din redactarea, ba chiar din organizarea pieselor şi, cu toate astea, poate lăsa să circule totul sub numele său, fără a-i prejudicia faima. Aşa erau alcătuite şcolile de pictori din secolul al XVI-lea şi oricine ştie cît spirit critic acut şi selectiv este necesar pentru a desluşi, de exemplu, în multe tablouri ale lui Rafael, cît anume din ele îi aparţine de fapt maestrului însuşi. Sofocle l-a educat pe fiul său Iofon pentru arta tragică, astfel că era foarte uşor să se lase ajutat de el în redactare, mai ales că tragediile, spre a concura pentru un anumit premiu, trebuiau

să fie terminate și studiate de actori pînă la o anumită dată ; și invers : el va fi lucrat probabil și la unele opere schițate inițial de către fiul său, iar piesele astfel născute, în care se străvedeau trăsăturile indiscutabile ale maestrului, circulau apoi, firește, după scurtă vreme, sub numele său celebru.

Prelegerea a IX-a

[*Antichitățile teatrului francez. Influența lui Aristotel și a imitării anticilor. Examinarea celor trei unități. Ce este unitatea de acțiune? Unitatea de timp? Le-au respectat grecii? Unitatea de loc în corelație cu acestea. Dezavantajele unor reguli prea înguste în legătură cu acestea.*]

Trecem mai departe la literatura dramatică a francezilor. Nu găsim nici un motiv să ne oprim prea mult asupra primelor începuturi ale tragediei în Franța. Putem lăsa, la urma urmei, în seama criticilor francezi să-și denigreze, cum se cuvine, antichitățile propriei lor literaturi, lucru pe care ei îl fac în fond cu intenția de a înălța cu atît mai glorios, prin opoziție cu ele, epoca următoare a lui Richelieu și a lui Ludovic al XIV-lea. Este drept că abia în această epocă limba lor s-a ridicat prin trudă deasupra unui indescriptibil haos de lipsă de gust și barbarie, în timp ce elocuția armonioasă a poeziei italiene și spaniole se dezvoltase încă de mult, din proprie inițiativă, atingînd cea mai frumoasă înflorire, și începea, chiar de pe atunci, să degenereze din nou. Nu e de mirare, așadar, că francezii pun un atît de mare preț pe toate calitățile negative, pe evitarea inconvenientelor, și că, de teama unui regres, acest lucru a devenit de atunci încoace o orientare generală a criticii. Cînd Laharpe[1] spune despre tragediile anterioare

[1] Jean François Delaharpe (1739—1803), poet, dramaturg și critic francez, autor — între altele — al unui *Curs de literatură* (1799) și al unor critici literare publicate în „Mercure" *(n. tr.)*.

lui Corneille că tonul lor se îndepărtează de platitudine numai pentru a cădea în afectare, nu vedem ce obiecții s-ar mai putea aduce, după probele citate. Încă de curînd, determinată de exemplul piesei *Moartea lui Henric al IV-lea* de Legouvé [2], s-a tipărit concomitent o piesă cu același subiect, care nu numai că este scrisă într-un stil ridicol, ci trădează totodată în dispoziția și organizarea întregului — cu prologul său rostit de Satana și de către un cor de paji, cu nesfîrșitele sale monologuri și cu lipsa de progresiune și de dinamism — o fază de copilărie a artei dramatice, dar nu o copilărie naivă și plină de speranțe, ci una schilodită de o constrîngere școlărească pedantă. În ce privește încercările tragice mai vechi ale francezilor, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și din prima treime a secolului al XVII-lea, ne referim la Fontenelle [3] și Laharpe, la *Mélanges Littéraires* de Suard [4] și alții. Ne limităm la caracterizarea celor mai celebri trei autori tragici francezi, *Corneille, Racine* și *Voltaire*, care au stabilit, după cît se pare, în mod irevocabil forma teatrului lor tragic; vom avea și mai mult de furcă cu *sistemul artei tragice* pe care acest teatru îl urmărește în mod practic și care contează, în parte, ca singurul valabil pentru toți criticii francezi, orice abatere de la el fiind considerată ca încălcare a bunului gust. Dacă sistemul în sine este cel just, atunci va trebui să-i recunoaștem și realizarea magistrală, poate chiar neîntrecută. Dacă și în ce măsură tragedia franceză este înrudită în spirit și esență interioară cu cea grecească, ba

---

[2] Gabriel Marie Jean-Baptiste Legouvé (1764—1812), jurist și poet diletant francez, autor de drame printre care *La mort de Henry IV* (1806) și conducător al publicației „Mercure" *(n. tr.)*.

[3] Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757), literat, filozof și poet francez, autor de tragedii și romane mediocre, se dovedește plin de spirit și de ingeniozitate în scrierile morale, satirice și polemice *(Dialogurile morților*, 1693; *Digresiuni cu privire la antici și moderni*, 1693) *(n. tr.)*.

[4] Jean Baptiste Antoine Suard (1733—1817), scriitor francez și cenzor dramatic, autor de studii și eseuri de critică literară *(Mélanges littéraires*, 1803—1805) *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă înseamnă o desăvîrșire a ei, — iată marea problemă în această privință.

Referitor la încercările mai vechi putem remarca, pentru scopul nostru, doar faptul că străduința de a-i imita pe antici și părerea că acest lucru se poate realiza cel mai sigur prin respectarea regularității exterioare a formei, așa cum credeau că au înțeles-o mai mult din scrierile lui Aristoteles și în orice caz din cele ale lui Seneca, decît dintr-o cunoaștere intimă a modelelor grecești — această străduință, zic, s-a manifestat încă foarte de timpuriu în Franța. În primele tragedii reprezentate pe scenă, *Cleopatra* și *Didona* de Jodelle[5], erau introduse prologuri și coruri : Jean de la Peruse[6] a tradus *Medeea* lui Seneca ; piesele lui Garnier[7] sînt toate luate din autorii tragici greci sau din Seneca, dar ca realizare sînt înrudite mai îndeaproape cu cel din urmă. Chiar și asupra *Sophonisbei* lui Trissino[8] s-au năpustit cu sîrg scriitorii de atunci, convinși fiind pe deplin de aspectul ei clasic. Cine cunoaște maniera de acționare autentică a geniului, care se întemeiază pe intuirea nemijlocită, aproape inconștientă a marilor adevăruri și cîtuși de puțin pe convingeri căpătate din concluzii mijlocite și deduse pe căi ocolite, acela va considera suspectă orice activitate artistică, chiar și numai pentru faptul că pornește de la o teorie abstractă. Dar Corneille nu s-a găsit cîtuși de puțin în situația de a-și lucra dramele, ca un

---

[5] Etienne Jodelle (1532—1573) membru al Pleiadei, încearcă să regenereze poezia dramatică franceză pe bazele tragediei clasice *(n. tr.)*.

[6] Jean de la Peruse (1529—1554), poet și dramaturg francez, autorul tragediei *Médée* (1553), care marchează o dată semnificativă în istoria teatrului francez *(n. tr.)*.

[7] Robert Garnier (1534—1580), poet dramatic francez, autor a șapte tragedii pe teme antice fără acțiune susținută, cu prea multe monologuri, dar scrise în versuri viguroase, cu simțul ritmului liric *(n. tr.)*.

[8] Giangiorgio Trissino (1478—1550), scriitor italian erudit, cunoscător al limbii și literaturii eline, arstotelian, scrie prima tragedie clasicizantă regulată, *Sofonisbe* (1515), și prima tragedie după principiile lui Aristotel, *Italia eliberată de goți* (1548) *(n. tr.)*.

adept al antichității, în forma unor exerciții savante de școală, după modelul anticilor. De fapt, Seneca l-a deturnat și pe el, numai că el cunoștea și iubea teatrul spaniol, care a avut o mare influență asupra spiritului său. Prima dintre piesele sale, cu care începe, după părerea generală, epoca clasică a tragediei franceze și care încă a rămas, fără îndoială, una dintre cele mai frumoase, *Le Cid*, este împrumutată evident din literatura spaniolă, încalcă considerabil unitatea de loc, dacă nu chiar și pe cea de timp, și este întru totul însuflețită de spiritul iubirii și onoarei cavalerești. Numai că părerea contemporanilor săi — cum că o tragedie nu poate avea de fapt nici o valoare, dacă nu este strict organizată după regulile lui Aristotel — era atît de generală și precumpănitoare, încît anihila orice opoziție. Aproape de sfîrșitul carierei sale dramatice, Corneille a fost cuprins de îndoieli și s-a așezat la masa de lucru pentru a dovedi, într-un tratat propriu, că piesele sale, în cursul realizării cărora nu se gîndise la Aristotel, ar fi totuși scrise exact după regulile lui. N-a înfăptuit acest lucru în cele mai bune condiții, deoarece și-a îngăduit tot felul de interpretări forțate. Dacă ar fi făcut-o într-un mod cu adevărat satisfăcător, atunci ar fi rezultat de acolo că regulile lui Aristotel trebuie să fie foarte imprecise și neexhaustive, dacă niște opere atît de neasemănătoare prin spirit și formă, ca tragediile grecilor și cele ale lui Corneille, pot să fie conforme cu ele în egală măsură.

Cu totul altfel stau lucrurile în privința lui Racine: dintre scriitorii francezi, el este fără îndoială acela care i-a cunoscut cel mai bine pe antici și care nu i-a studiat numai ca savant, ci i-a și simțit ca poet. Numai că a găsit ființînd o practică teatrală foarte precisă și nu s-a preocupat să se abată de la ea de dragul apropierii de acele modele. Astfel el a preluat doar unele frumusețe singulare ale poeților greci. Dealtfel — indiferent dacă a făcut-o pentru a se conforma gustului vremii sau din proprie înclinație — el a rămas fidel obiceiului galanteriei, atît de străin de tragedia grecească, și și-a întemeiat pe el, de cele mai multe ori, conflictele pieselor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Cam astfel a rămas structura teatrului francez pînă cînd a apărut Voltaire. Acesta dispunea doar de o cunoaștere mediocră a grecilor, despre care vorbește cînd și cînd cu entuziasm, pentru a-i coborî alteori cu atît mai prejos de noii maeștri ai națiunii sale, incluzîndu-se și pe sine printre aceștia; dar s-a considerat chemat să predice măreața severitate și simplitate a grecilor, ca fiind esențială pentru tragedie. A criticat abaterile predecesorilor săi de la ele, ca pe niște rătăciri, și a insistat totodată asupra purificării teatrului și extinderii lui, întrucît, după părerea sa, scena se îngustase aproape pînă la proporțiile unei anticamere, din cauza constrîngerii exercitate de eticheta de la curte. El a fost totodată și primul care a vorbit despre trăsăturile geniale ale lui Shakespeare și a împrumutat cîte ceva de la acest poet pînă atunci complet necunoscut compatrioților săi; a insistat pentru o mai mare profunzime în înfățișarea pasiunilor, pentru un efect teatral mai puternic, a cerut o scenă împodobită majestuos și, în sfîrșit, nu rareori a încercat să dea pieselor sale un interes politic sau filozofic străin de poezie. Prin străduințele sale a adus, indiscutabil, folos teatrului francez, chiar dacă în privința limbii și a alcătuirii versurilor (care, în ierarhia calităților dramatice, ar trebui să ocupe totdeauna doar un loc subordonat, dar care în Franța hotărăsc aproape singure succesul unei piese) cei mai mulți dintre critici îl situează mai prejos de predecesorii săi sau cel puțin neapărat mai prejos de Racine. Acum tonul modei este ca zeul ultimei epoci trecute să fie tratat, în toate privințele, cu cea mai ostilă părtinire. De aceea inovațiile sale în domeniul teatrului sînt criticate ca niște erezii literare și de către păzitorii critici ai Sionului (care par să admită că epoca lui Ludovic al XIV-lea nu a lăsat pentru vremurile următoare, pînă la sfîrșitul lumii, nimic altceva decît o admirație pasivă pentru toate perfecțiunile ei, fără gîndul nelegiuit al unor progrese libere specifice). Căci autoritatea este în mod atît de fățiș primul principiu al criticilor francezi, încît această expresie le este foarte obișnuită.

În măsura în care avem de manifestat îndoieli față de valabilitatea necondiționată a regulilor urmate de tragedienii francezi mai vechi, față de pretinsa înrudire a spiritului operelor lor cu spiritul celor grecești și față de caracterul indispensabil al anumitor aspecte de pretinsă decență, găsim în Voltaire un aliat. Dar în multe alte privințe el a plecat, fără vreo verificare, ba chiar inconștient, de la maximele predecesorilor săi și le-a urmat practica. Era îngrădit de aceleași păreri, ca și ei, păreri care se întemeiază poate mai mult pe caracteristici naționale decît pe firea omenească și pe esența poeziei tragice în general. În această privință putem să-l examinăm, totuși, împreună cu ei ; nu este vorba aici de realizarea în amănunt, ci de principiile generale ale artei tragice, care își găsesc expresia în forma operelor.

Cu privire la regularitatea cerută, problema se poate reduce oarecum la așa-numitele trei unități ale lui Aristotel. Vom cerceta ce spune filozoful grec în această privință, apoi în ce măsură poeții tragici greci au cunoscut și au respectat aceste reguli, dacă poeții francezi au rezolvat într-adevăr sau numai au ocolit cu îndemînare dificultatea de a le respecta fără constrîngere și fără riscul neverosimilului, în sfîrșit dacă acest merit este într-adevăr atît de mare și de esențial și dacă nu cumva au trebuit să fie mai curînd sacrificate frumuseți mai esențiale, în folosul unei asemenea limitări.

Mai există însă și o altă latură a tragediei franceze, unde nu putem invoca autoritatea anticilor : este vorba de legătura dintre poezie și o mulțime de aspecte ale buneicuviințe sociale, fundate doar pe convenție. În această privință francezii sînt mult mai puțin lămuriți decît în privința regulilor, firește, pentru că națiunile obișnuiesc să se cunoască și să se aprecieze deopotrivă de puțin ca și oamenii izolați. Acest lucru se leagă, de fapt, de spiritul poeziei franceze în genere, ba chiar de cel al întregii lor literaturi și al însăși limbii lor. Toate acestea au stat în Franța sub tutela societății, au fost conduse și determinate, în dezvoltarea lor, necontenit de ea și anume de o societate care se orienta, cu zel imitator, după tonul

dat de o capitală, tot așa după cum aceasta urma diversele mode ale unei curți strălucitoare. Dacă stau lucrurile astfel, cum s-ar putea demonstra, atunci de aici rezultă de ce literatura franceză de la Ludovic al XIV-lea încoace a avut un succes atît de extraordinar și mai are încă în întreaga Europă, în societatea claselor superioare, în lumea bună, în timp ce popoarele, credincioase moravurilor lor, vădesc o înclinație puțin entuziastă pentru asta. În felul acesta ea revine — deși în străinătate — în oarecare măsură la locul originei ei.

Faimoasele trei unități, care au declanșat o întreagă iliadă de lupte critice, sînt *unitatea de acțiune, de timp* și *de loc*.

Valabilitatea celei dintîi este general acceptată, discuțiile se duc numai în privința importanței ei ; iar eu mai adaug că nici nu este chiar atît de ușor să ajungi la un consens în această privință.

Unitățile de loc și de timp sînt considerate de către unii ca o simplă chestiune secundară, în timp ce alții le acordă cea mai mare importanță și pretind că, ignorîndu-le, autorul dramatic nu poate realiza nimic. În Franța, acest zel nu se limitează doar la lumea savantă, ci pare să fie o chestiune generală a întregii națiuni. Orice francez, care l-a supt pe Boileau al său odată cu laptele de la sînul mamei, se consideră un luptător înnăscut pentru unitățile dramatice, așa cum regii Franței poartă, de la Henric al VIII-lea încoace, titlul de *defensor fidei* (apărător al credinței).

Este destul de amuzant faptul că Aristotel trebuie să-și împrumute numele, o dată pentru totdeauna, acestor trei unități, cînd de fapt el vorbește cu oarecare amănunte doar de prima, de unitatea de acțiune, în timp ce referitor la unitatea de timp nu face decît o aluzie imprecisă, în treacăt, iar cu privire la unitatea de loc nu spune nici măcar un cuvînt.

În această privință nu mă aflu cîtuși de puțin într-o situație de polemică față de Aristotel, întrucît nu contest deloc bineînțeleasa unitate a acțiunii, ci numai apăr o mai mare libertate cu privire la spațiu și timp în unele

Scanned with OKEN Scanner

specii dramatice, ba chiar le consider acolo esențiale. Totuși trebuie să spun mai întîi cîteva cuvinte despre poetica lui Aristotel, despre acele puține file care au declanșat tomuri întregi de comentarii ; și o fac pentru a ne situa pe un punct de vedere just.

În mod cert, această scriere este doar un fragment, deoarece multe domenii importante nici măcar nu sînt abordate în ea. Cîțiva savanți au crezut că n-ar fi un fragment din originalul adevărat, ci dintr-un extras pe care l-a făcut cineva pentru propriile sale nevoi. Toți criticii filologi sînt de acord în privința faptului că textul este foarte denaturat și au încercat să-l restabilească pe baza presupunerilor lor. Comentatorii fie că acuză în mod expres marea obscuritate, fie că o confirmă prin faptul că resping interpretările predecesorilor lor, cu toate că nu le pot face nici pe ale lor mai acceptabile pentru urmași.

Cu totul altfel stau lucrurile în privința retoricii lui Aristotel. Ea este indubitabil autentică, completă și ușor de înțeles. Dar cum privește el oare, în această operă, arta vorbirii ? Ca o soră a dialecticii care trebuie să producă, ca și aceasta, convingere prin concluziile ei și persuasiune printr-o metodă înrudită. Aceasta înseamnă s-o considerăm aproximativ ca și cum am trata arhitectura doar ca arta de a construi solid și comod. Firește că asta și trebuie să realizeze arhitectura în primul rînd, dar numai cu atît încă nu devine o artă frumoasă ; noi mai cerem ca ea să reunească acele scopuri esențiale ale unei clădiri cu o dispunere frumoasă, cu raporturi armonioase și cu impresia corespunzătoare a ansamblului. Dacă privim acum felul cum Aristotel a sesizat, din arta vorbirii, doar latura care este accesibilă minții, fără forța de imaginație și afect, și care slujește unui scop exterior, ne mai poate oare surprinde faptul că el a analizat încă și mai puțin taina poeziei, a acestei arte care a fost absolvită de orice alt țel decît cel neapărat necesar, adică de a crea frumosul prin poezie liberă și de a-l prezenta în limbă ? Am comis cîndva sacrilegiul de a afirma acest lucru și pînă acum n-am găsit încă nici un motiv pentru

Scanned with OKEN Scanner

a-l retracta. Lessing era de altă părere. Dar ce ar fi fost dacă Lessing, cu critica lui ce analizează perspicace, s-ar fi aflat chiar pe aceeași cale greșită ? Această critică este pe deplin victorioasă acolo unde înfățișează, pentru inteligență, contradicțiile în opere ce sînt alcătuite doar cu inteligența ; cu greu ar putea fi suficientă pentru a se avînta spre ideea unei creații artistice cu adevărat geniale.

Teoria filozofică a tuturor artelor frumoase (manuale tehnice pentru fiecare dintre ele, în care se tratau doar mijloacele realizării, aveau destule la îndemînă) era la cei antici încă foarte puțin dezvoltată ca o știință deosebită. Dacă ar trebui să-mi aleg însă, dintre vechii filozofi, un călăuzitor în această privință, atunci ar fi fără îndoială Platon, care a sesizat ideea frumosului nu prin analiză, așa cum nu mai este nicicînd posibil, ci prin însuflețire contemplativă, și în ale cărui opere sînt presărați pretutindeni germenii unei autentice teorii a artei.

Să ascultăm ce spune Aristotel despre unitatea de acțiune.

„Presupunem că tragedia ar fi imitarea unei acțiuni depline și întregi, care are o anumită mărime ; căci există și un întreg care n-are nici o mărime. Un întreg însă este ceea ce are început, mijloc și sfîrșit. Începutul este ceea ce nu urmează în mod necesar după altceva, dar în a cărui natură există condiția ca după el să mai urmeze sau să mai ia naștere ceva. Sfîrșitul, dimpotrivă, este ceea ce, conform naturii sale, se află după altceva, fie în mod necesar, fie în mod obișnuit, ceva după care nu mai urmează, însă, nimic. Mijlocul este ceva care urmează după altceva și după care mai există ceva. Firește că operele literare bine alcătuite nu încep de acolo de unde se nimerește și nici nu sfîrșesc oriunde se nimerește, ci se conduc după indicațiile date.“

Luat în sens strict, este contradictoriu faptul ca un întreg, care trebuie să aibă totuși părți componente, să nu aibă mărime. Dar, numaidecît după asta, Aristotel declară că prin mărime, ca o cerință a frumosului, el înțelege o anumită dimensiune care, pe de o parte, nu

coboară sub limita distingerii părților, iar pe de altă parte nu depășește posibilitatea de a cuprinde dintr-o privire întregul. Asta este, așadar, o determinare exterioară a frumosului rezultată din experiență, determinare ce se referă la structura instrumentelor noastre senzoriale și a puterii noastre de sesizare. Totuși este ciudat felul cum el o aplică la literatura dramatică. „Ea trebuie să aibă o anumită întindere, dar în așa fel încît să rămînă ușor sesizabilă pentru memorie. Determinarea lungimii în funcție de nevoile reprezentării nu ține de artă. Cu privire la esența lucrului însă, cuprinsul operei literare este cu atît mai frumos cu cît se extinde mai mult fără a prejudicia sesizabilitatea.“ Acest lucru ar fi o aserțiune favorabilă compozițiilor lui Shakespeare și ale altor dramaturgi romantici, care au reunit într-un singur tablou o sferă mai cuprinzătoare de viață, de caractere și de întîmplări, decît simpla tragedie grecească, în cazul cînd au știut totuși să-i dea unitatea necesară și să păstreze o privire de ansamblu limpede, calități pe care putem afirma că le au.

Într-un alt loc, Aristotel pretinde poetului epic aceeași unitate de acțiune ca și celui dramatic, repetă definițiile de mai sus și spune că poetul nu trebuie să procedeze ca istoriograful care povestește întîmplări concomitente, chiar dacă ele n-au avut nici o influență unele asupra altora. Aici este indicată și mai precis cerința unei coeziuni între evenimentele prezentate drept cauze și efecte, cerință ce se găsește deja cuprinsă în explicația sa referitoare la părțile unui întreg. Totuși el recunoaște că poetul epic se poate extinde asupra unui mai mare număr de întîmplări ce vizează o acțiune principală, pentru că forma narativă îi oferă înlesnirea de a înfățișa mai multe lucruri desfășurîndu-se concomitent; poetul dramatic, dimpotrivă, nu poate înfățișa multe lucruri ce se petrec în același timp, ci numai ceea ce se întîmplă pe scenă și participarea la acțiune a personajelor care apar pe ea. Ce s-ar întîmpla, însă, dacă poetul dramatic ar fi găsit totuși mijlocul de a dezvolta cum trebuie, fără confuzie, pe temeiul unei alte alcătuiri a

scenei și a unei perspective teatrale mai artistice, o operă literară asemănătoare prin cuprins cu una epică (după vechiul limbaj artistic : *afabulație),* chiar dacă totul s-ar petrece într-un spațiu mai restrîns ? Ce s-ar mai putea obiecta oare împotriva acestui fapt, dacă motivul interdicției ar consta doar în presupusa imposibilitate ?

Cam asta este tot ceea ce apare în poetica lui Aristotel cu privire la unitatea acțiunii. O scurtă examinare ne va da posibilitatea să înțelegem cît de puțin ajung pînă la cerințele poetice esențiale asemenea noțiuni pur analitice, pe care le etichetăm ca reguli.

Se cere unitate de acțiune. Oare ce este acțiunea ? Cei mai mulți trec peste asta, ca și cum s-ar înțelege perfect, de la sine. Într-un sens propriu mai înalt, acțiunea este o activitate dependentă de voința omului. Unitatea ei va consta în orientarea către un singur țel ; din deplinătatea ei face parte tot ceea ce se află între prima hotărîre și împlinirea faptei.

Această noțiune a acțiunii se potrivește multor tragedii ale anticilor, de exemplu, matricidului lui Oreste, hotărîrii lui Oedip de a-l descoperi și pedepsi pe ucigașul lui Laius ; totuși, nicidecum tuturor ; cu mult mai puțin se potrivește celor mai multe din tragediile moderne sau, cel puțin, nu se potrivește atunci, cînd căutăm acțiunea la personajele principale. Ceea ce se întîmplă prin intermediul lor și se petrece cu ele seamănă, adeseori, atît de puțin a hotărîre liberă, ca naufragierea unei corăbii pe o coastă stîncoasă în timp de furtună. Dar și în sensul anticilor va trebui să includem în acțiune numaidecît hotărîrea de a suporta eroic urmările faptei ; iar punerea în aplicare a acestei hotărîri va face parte integrantă din deplinătatea ei. Hotărîrea pioasă a Antigonei, de a împlini ea însăși ultima obligație față de fratele neînmormîntat, este adusă la îndeplinire curînd și fără dificultate ; dar autenticitatea ei, în temeiul căreia hotărîrea merită să devină obiectul unei tragedii, se afirmă abia atunci cînd Antigona suferă pentru asta moartea, fără remușcare și fără a recădea în slăbiciune. Și oare, pentru a da un exemplu dintr-un cu totul alt

domeniu, Iuliu Cezar al lui Shakespeare nu este construit după același principiu, în ceea ce privește acțiunea? Brutus este eroul piesei. Îndeplinirea marii sale hotărîri nu constă în simpla asasinare a lui Cezar (o faptă dubioasă în sine, ale cărei mobiluri ar putea fi vanitatea și gelozia), ci în faptul că el se afirmă, pînă la jertfirea cu indiferență a frumoasei sale vieți, ca un luptător pur pentru libertatea romană.

Ceva mai mult: o tensionare a piesei n-ar putea avea loc fără conflict, iar acesta se naște de cele mai multe ori din planurile și intențiile contradictorii ale personajelor. Dacă limităm așadar noțiunea de acțiune la hotărîre și faptă, de cele mai multe ori se va contura în tragedie o acțiune dublă sau multiplă. Atunci care este oare acțiunea principală? Fiecăruia acțiunea lui îi pare cea mai importantă, pentru că fiecare este propriul său centru. Hotărîrea lui Creon de a-și afirma, prin pedeapsa cu moartea, demnitatea regală față de persoana care îl înmormîntează pe Polinikes este tot atît de fermă ca și hotărîrea Antigonei, tot atît de importantă și, după cum vom vedea la sfîrșit, tot atît de periculoasă, pentru că această hotărîre atrage după sine pieirea întregului neam al lui Creon. Totuși, hotărîrea pur negativă ar putea fi privită, eventual, ca o completare a celei afirmative. Dar ce s-ar întîmpla dacă fiecare personaj n-ar vrea chiar contrariul, ci cu totul altceva? În *Andromaca* lui Racine, Oreste vrea s-o determine pe Hermiona să-i împărtășească iubirea; Hermiona vrea să-l constrîngă pe Pyrrhus să se căsătorească cu ea sau să se răzbune pe el; Pyrrhus vrea să scape de Hermiona și să se unească cu Andromaca; Andromaca vrea să-și salveze fiul, dar totodată să rămînă fidelă amintirii soțului ei. Totuși nimeni n-a contestat acestei piese unitatea, pentru că totul se îmbină și se termină cu o catastrofă comună. Dar care dintre acțiunile celor patru personaje este acțiunea principală? Sub raportul intensității pasionale, eforturile lor sînt cam egale între ele, toți urmăresc întreaga fericire a vieții lor; acțiunea Andromacăi are avantajul demnității

morale și de aceea Racine a procedat foarte just numind piesa după ea.

Vedem aici o nouă determinare în noțiunea de acțiune, și anume raportarea la ideea libertății morale, în temeiul căreia, doar omul este considerat ca primul autor al hotărîrilor sale. Căci, privit în interiorul domeniului experienței, hotărîrea ca început al acțiunii nu este doar cauză, ci din nou efect al mobilurilor premergătoare. În această raportare la o idee superioară am căutat firește *unitatea* și *plenitudinea* tragediei în sensul anticilor : și anume, începutul ei absolut este confirmarea libertății, iar recunoașterea necesității e sfîrșitul absolut. Dar noi ne considerăm îndreptățiți să pretindem că Aristotel a fost complet străin de asemenea concepție ; nicăieri nu se vorbește de ideea destinului, ca fiind esențială pentru tragedie. În general, la el nu trebuie să insistăm asupra noțiunii stricte de acțiune în sensul de decizie sau faptă. El spune undeva : „Cuprinsul tragediei este totdeauna suficient de amplu, numai să se efectueze, printr-o serie de succese verosimile sau necesare, o convertire de la nefericire la fericire sau de la fericire la nefericire.“ Este, așadar, limpede că el înțelege prin *acțiune*, ca și toți scriitorii mai noi, doar ceva ce se întîmplă. După el, această acțiune trebuie să aibă părți, început, mijloc și sfîrșit ; deci trebuie să cuprindă o multitudine de întîmplări înlănțuite între ele. Dar unde este oare limita acestei multitudini ? Oare, înlănțuirea cauzelor și efectelor nu este infinită în ambele direcții ? Și, prin urmare, n-am putea începe sau sfîrși oriunde, deopotrivă de arbitrar ? Există oare în acest domeniu un început sau un sfîrșit, așa cum le-a explicat Aristotel foarte bine sensurile ? Deplinătatea ar fi, așadar, imposibilă. Însă, dacă în majoritatea întîmplărilor nu se cere pentru unitate nimic altceva decît o corelație cauzală, atunci această regulă este cît se poate de neprecisă, iar unitatea o vom putea îngusta sau extinde după bunul plac. Căci oricît am vrea să prelungim fiecare șir de întîmplări sau acțiuni care au fost determinate unele de altele, el se poate rezuma totuși oricînd dintr-un singur punct de vedere

şi se poate desemna cu un singur nume. Dacă Calderón ne descrie într-o piesă convertirea locuitorilor din Peru la creştinism, de la primele începuturi, adică de la descoperirea ţării, pînă la desăvîrşire, şi dacă în piesa lui nu apare într-adevăr nimic care să nu aibă influenţă asupra acestei teme, atunci nu este oare acolo tot atîta unitate, în sensul de mai sus, cîtă este şi în cea mai simplă tragedie greacă — fapt pe care susţinătorii regulilor lui Aristotel n-or să vrea să-l recunoască niciodată ? Corneille a simţit bine dificultatea unei determinări corespunzătoare a unităţii, datorită inevitabilei pluralităţi a acţiunilor subordonate, şi caută următoarea ieşire : „Presupun", spune el, „că unitatea acţiunii constă, la comedie, în unitatea intrigii sau a impedimentelor aflate în calea intenţiilor personajelor principale ; iar la tragedie în unitatea primejdiei, indiferent dacă eroul este doborît de ea sau scapă cu bine. Nu vreau să pretind prin asta că nu sînt admisibile mai multe primejdii în tragedie şi mai multe intrigi sau impedimente în comedie, în măsura în care cazi în mod necesar dintr-una într-alta, căci salvarea din prima primejdie face numaidecît ca acţiunea să nu fie deplină, deoarece ea atrage o alta după sine, iar clarificarea unei intrigi nu lasă în repaus personajele ce acţionează, pentru că le încurcă într-o nouă intrigă."

În primul rînd, deosebirea admisă aici între unitatea tragică şi comică este cu totul extraesenţială. Căci asupra felului compunerii nu are nici o influenţă faptul că întîmplările din tragedie sînt mai serioase şi că pun în primejdie trupul şi viaţa ; încurcătura personajelor din comedie, atunci cînd nu pot impune intenţia lor, intriga lor, se poate numi tot aşa de bine o primejdie. La fel cu cei mai mulţi, Corneille reduce totul la noţiunea înlănţuirii dintre cauză şi efect. Firește, atunci cînd personajele principale sînt aduse în stare de repaus, fie prin căsătorie, fie prin moarte, piesa se sfîrşeşte ; dar, dacă pentru unitatea piesei nu este necesar nimic altceva decît o continuare neîntreruptă a unui conflict ce slujeşte pentru întreţinerea mişcării dramatice, atunci lu-

crurile vor sta prost cel puțin în privința simplității: se va putea merge pînă la o aglomerare de întîmplări, aproape nelimitată, fără a prejudicia această regulă a unității, așa cum firul povestirii din o mie și una de nopți nu se rupe niciodată.

De la Motte[9], un scriitor francez care a scris împotriva tuturor unităților, vrea să fie înlocuită unitatea de acțiune prin denumirea *unitate de interes*. Dacă nu limităm cuvîntul doar la interesul față de destinele unei singure persoane și dacă interesul trebuie să însemneze în general orientarea spiritului față de aspectul unui eveniment, atunci aș considera această explicație drept cea mai satisfăcătoare și mai apropiată de adevăr.

Totuși, am fi prea puțin ajutați dacă am bîjbîi empiric de colo pînă colo, împreună cu interpretatorii lui Aristotel. Noțiunea *unicului* și *întregului* nu este luată cîtuși de puțin din experiență, ci s-a născut din activitatea liberă inițială a spiritului nostru. Pentru a ne da noi înșine seama de felul cum am ajuns să gîndim ceva ca unic și întreg, avem nevoie, nici mai mult nici mai puțin, de un sistem al metafizicii.

Simțul exterior sesizează la obiecte totdeauna doar o multitudine nedefinită de părți ce pot fi deosebite între ele; aprecierea, prin care le condensăm laolaltă într-o unitate întreagă și completă, este fundamentată totdeauna prin raportarea la o sferă superioară a noțiunilor. Așa, de pildă, unitatea mecanică a unui ceas constă în scopul măsurării timpului; acest scop nu există însă decît pentru minte, el nu poate fi nici văzut cu ochii, nici apucat cu mîinile; unitatea organică a unei plante și a unui animal constă în noțiunea vieții; iar contemplarea interioară a vieții, care este ea însăși nefizică, oricît ar apărea ea nemijlocit în lumea materială, o aducem deja cu noi în fața obiectului individual însuflețit, altfel n-am putea-o obține prin intermediul lui.

---

[9] Antoine Hondar de la Motte (1672—1731), poet, dramaturg și eseist francez; cu versiunea franceză a *Iliadei* lui Homer a declanșat ultimul episod din „Disputa anticilor și modernilor", avînd drept obiect specificitatea poeziei *(n. tr.)*.

Diferitele părţi ale unei opere de artă şi — pentru a reveni numaidecît la problema în discuţie — ale unei tragedii nu trebuie să fie sesizate doar cu ochii şi urechile, ci şi cu mintea. Dar ele slujesc, în totalitatea lor, unui scop general şi anume impresiei de ansamblu asupra sufletului. Aşadar unitatea o găsim din nou, ca în exemplele de mai sus, într-o sferă superioară, în sentiment sau în raportarea la idei. De fapt este totuna, întrucît sentimentul — în măsura în care nu doar senzual şi pasiv — este simţul nostru, organul nostru pentru infinitul care ne apare în formă de idei.

În consecinţă, departe de mine intenţia de a respinge legea unităţii depline din tragedie, ca şi cum ne-am putea dispensa de ea : dimpotrivă, eu pretind o unitate aflată mult mai adînc, mai lăuntrică, mai tainică decît aceea cu care, după cîte văd, se mulţumesc cei mai mulţi dintre criticii de artă. Această unitate o găsesc la fel de perfectă în compoziţiile tragice ale lui Shakespeare ca şi în cele ale lui Eschil şi Sofocle ; în schimb, îi constat lipsa în unele tragedii pe care critica analitică le apreciază ca fiind corecte.

Corelaţia logică, înlănţuirea cauzală o consider deasemeni esenţială în tragedie şi în orice piesă serioasă, pentru motivul că toate forţele spiritului acţionează unele asupra celorlalte şi, dacă mintea este nevoită să facă un salt, puterea de imaginaţie şi simţul reprezentării n-o mai urmează atît de docile ; dar găsesc că susţinătorii aşa-numitei regularităţi au înfăptuit această recomandare printr-o alambicare meschină, care nu poate da alte roade decît să-l stingherească pe poet şi să facă imposibilă adevărata desăvîrşire.

Să nu ne imaginăm şirul scenelor dintr-o tragedie ca un fir subţire, a cărui rupere trebuie s-o evităm cu teamă (din cauza inevitabilei pluralităţi recunoscute a acţiunilor şi intereselor subordonate, această comparaţie oricum nu se potriveşte), ci ca un fluviu mare care, în cursul său vijelios, învinge unele stavile şi se pierde pînă la urmă în calmul oceanului. Poate că ţîşneşte clocotitor din diferite izvoare şi adună cu siguranţă şi alte rîuri

care se grăbesc spre el, din regiuni ale lumii cu totul opuse. Oare de ce poetul n-ar putea conduce paralel, pînă la reunirea lor efervescentă, diferite fluvii de pasiuni și străduințe umane, ce există cîtăva vreme izolate în sine, dacă știe să-l situeze pe spectator pe o culme, de unde să poată cuprinde cu privirea întregul lor mers. Iar dacă apele astfel crescute se împart din nou în mai multe brațe și se varsă în mare prin mai multe guri, oare nu rămîn ele totuși unul și același fluviu ?

Doar atîta cu privire la unitatea acțiunii. Despre unitatea de timp nu găsim la Aristotel decît următoarea afirmație : „Mai departe, epopeea se deosebește de tragedie prin lungime ; căci aceasta din urmă caută să se restrîngă cît mai mult cu putință la o singură revoluție a soarelui sau măcar să nu o depășească prea mult ; epopeea, însă, este nelimitată sub raportul timpului și, prin asta, deosebită. Totuși acest lucru a fost făcut la început în același fel în tragedii ca și în poemele epice.“

Să remarcăm mai întîi că Aristotel nu face aici nici un fel de recomandații, ci doar amintește istoric o caracteristică, în funcție de exemplele grecești pe care le avea la îndemînă. Dar, dacă poeții tragici greci vor fi avut motive deosebite să se limiteze la această durată de timp, care au căzut în desuetudine în structura teatrului nostru ? Vom vedea numaidecît că lucrurile stăteau într-adevăr așa.

Corneille găsește, pe bună dreptate, că această regulă este foarte incomodă și de aceea preferă interpretarea cea mai blîndă și spune : că nu și-ar face o problemă de conștiință din faptul de a extinde durata acțiunii pînă la treizeci de ore. Alții insistă, rigid și ferm, asupra faptului că acțiunea însăși nu trebuie să se desfășoare într-un interval de timp mai lung decît reprezentarea ei, adică două pînă la trei ore. După cerințele lor, poetul dramatic ar trebui să fie de fapt omul cu ceasul. În fond, acești critici își îndeplinesc sarcina mai bine decît ceilalți mai îngăduitori. Căci singurul temei al regulii rămîne, totuși, doar respectarea unei veridicități necesare, după cum cred unii, pentru crearea unei iluzii, și anume că timpul

reprezentat şi cel real ar fi unul şi acelaşi. Din moment ce admitem între ele o variaţie de la două pînă la treizeci de ore, atunci putem merge, cu tot atîta îndreptăţire, şi mai departe. Noţiunea de iluzie a dus, în teoria artei, la mari erori. Adeseori s-a ajuns prin ea la eroarea, devenită involuntară, de-a considera lucrul reprezentat ca fiind într-adevăr real. Atunci, în situaţia ororilor unei tragedii, ea ar deveni un adevărat chin, un coşmar al fanteziei. Nu, iluzia teatrală este, ca orice iluzie poetică, un fel de a visa treaz, la care te dedai în mod voluntar. Pentru a crea iluzia, poeţii şi actorii trebuie să antreneze cu vioiciune sufletele, iar verosimilităţile calculate nu ajută cîtuşi de puţin la asta. Acea cerinţă a iluziei în sens literar, dusă pînă la suprema exagerare, ar face imposibilă orice formă poetică, întrucît ştim bine că personajele mitologice şi istorice n-au vorbit limba noastră, că durerea pătimaşă nu se exprimă în versuri etc. Cît de nepoetic ar fi spectacolul care, în loc să urmărească evenimentele, participînd la ele, ar socoti cu ceasul sau clepsidra în mînă, ca un temnicer, cîte ore le-au mai rămas eroilor tragediei pentru a acţiona şi trăi ! Este oare sufletul nostru un mecanism de ceas, care indică fără greş orele şi minutele ; şi oare nu are el mai curînd o unitate de timp cu totul diferită pentru ipostaza distracţiei sau plictiselii ? În ipostaza distracţiei, orele zboară repede sub imperiul activităţii uşoare care se tot schimbă ; în cea a plictiselii, în care simţim îngrădite toate forţele sufleteşti, orele se lungesc la infinit. Aşa se petrec lucrurile în prezent ; dar cu totul invers în amintire: intervalul de timp dominat de o monotonie moartă şi goală se contrage pînă la dispariţie ; cel care se caracterizează prin supraabundenţă de impresii variate creşte în aceeaşi măsură. Corpul nostru este supus timpului astronomic exterior, întrucît activităţile noastre organice se măsoară după el ; dar spiritul nostru îşi are propriul său timp ideal, care nu este altceva decît conştiinţa desfăşurării progresive a existenţei noastre. În acest fel de măsurare a timpului, intervalele unui repaus indiferent n-au nici o valoare, pe cînd două clipe importante, chiar

de-ar fi separate prin ani, se leagă nemijlocit una de alta. Astfel, dacă înainte de a adormi am fost preocupați intens de ceva, cînd ne trezim obișnuim să reluăm numaidecît firul gîndurilor ; iar visele care se situează între cele două momente dispar în întunericul neființei lor. Tot așa stau lucrurile și cu reprezentarea dramatică : forța noastră de imaginație trece ușor peste intervalurile de timp care sînt presupuse sau indicate aluziv, dar care sînt lăsate deoparte pentru că nu se petrece nimic important în ele. Ea insistă numai asupra clipelor decisive înfățișate, prin a căror condensare poetul înaripează mersul lent al orelor și zilelor.

Dar se va obiecta că poeții tragici antici au respectat unitatea de timp. Această formulare este de fapt, nepotrivită ; ar trebui măcar să se spună : identitatea timpului reprezentat cu a celui real. Dar atunci nu se mai potrivește cîtuși de puțin anticilor : ceea ce ei respectă nu este altceva decît aparenta constanță a timpului. Să reținem bine : *aparenta ;* căci ei își îngăduiesc, firește, să facă să se petreacă în timpul cîntecelor corului cu mult mai multe lucruri decît s-ar putea petrece în respectiva durată de timp reală. În *Agamemnon* de Eschil este cuprinsă întreaga durată de timp de la distrugerea Troiei pînă la sosirea lui la Micene, durată care trebuia să reprezinte un număr nu tocmai insignifiant de zile ; în *Trachinienele* lui Sofocle se face, în cursul piesei, de trei ori călătoria pe mare din Tesalia pînă în Euboea. În *Ocrotitoarele* lui Euripide se desfășoară, în răstimpul unui singur cîntec al corului, o întreagă campanie a Atenei împotriva Thebei, se dă bătălia și comandantul oștilor se întoarce victorios. Atît de departe erau grecii de acel calcul meschin. Dar faptul că respectau constanța aparentă a timpului se întemeia în mod deosebit pe prezența constantă a corului. Acolo, unde corul părăsește scena, se întrerupe și progresiunea constantă, așa cum se întîmplă foarte evident în *Eumenidele* lui Eschil, unde este omis întregul interval de timp de care avea nevoie Oreste pentru a merge de la Delphi pînă la Atena.

Scanned with OKEN Scanner

Mai departe, între cele trei piese ale unei trilogii, care erau reprezentate, totuși, în continuare, una după alta, și trebuiau să alcătuiască un întreg, existau intervale de timp atît de considerabile, ca între cele trei acte ale unora din piesele spaniole.

Dramaturgii mai noi au la îndemînă, în împărțirea în acte, pe care tragedia grecească de fapt n-o cunoștea, un mijloc comod pentru extinderea fără inconveniente a dimensiunilor timpului reprezentat. Căci poetului îi va fi, doară, îngăduit să presupună atîta imaginație din partea spectatorului, încît, în timp ce întreaga reprezentare este întreruptă, acesta să-și închipuie că s-a scurs un timp mai lung decît cel pe care-l necesită măsurile muzicii executate în acest răstimp ; altfel ar trebui mai degrabă să-l invite să revină pentru actul următor a doua zi, pentru ca să-i pară cu atît mai natural. Împărțirea în acte s-a născut, de fapt, cu prilejul apariției comediei mai noi, unde corul a fost omis. Horațiu recomandă ca o piesă să nu aibă nici mai mult nici mai puțin de cinci acte. Regula este atît de extraesențială, încît Wieland a considerat că Horațiu a vrut să-și bată joc de tinerii Pisoni, atunci cînd le-a recomandat insistent, pe un ton solemn, asemenea lucrù ca fiind important. Dacă, în tragedia antică, considerăm ca sfîrșit al unui act momentul cînd scena rămîne liberă și cînd corul prezintă singur cîntecul și dansul său, atunci găsim adesea mai puțin de cinci acte, dar nu rareori și mai multe. Acest lucru poate fi acceptat, la nevoie, ca o constatare, cum că într-o reprezentație de două pînă la trei ore sînt necesare, pentru menținerea trează a atenției, cam atîtea momente de repaus. Altfel, însă, aș fi curios să aud un motiv dedus din natura poeziei dramatice, pentru care o piesă să trebuiască să aibă atîtea și anume doar atîtea diviziuni. Numai că lumea este condusă de tradiție ; mai puține acte au fost acceptate ; dar a depăși cifra sacră de cinci, rămîne mereu o îndrăzneală temerară și periculoasă [10].

---

[10] Trei unități cinci acte : de ce nu și șapte personaje ? Aceste reguli par să continue, în ordinea numerelor impare *(n.a.)*.

Împărțirea în acte mi se pare de fapt greșită, dacă între ele nu se petrece nimic, ca în atîtea dintre piesele mai noi, și dacă la începutul noului act vedem personajele exact în aceeași situație de la sfîrșitul celui precedent. Totuși, împotriva acestui moment de repaus s-a obiectat cu mult mai puțin decît împotriva presupunerii, că s-ar fi scurs un interval de timp considerabil; iar lumea a preferat să suporte, în cursul reprezentării, mai curînd lipsa de acțiune într-un interval scurs, decît presupunerea unor întîmplări omise, întrucît aceea este o greșeală negativă.

Dramaturgii romantici își îngăduie să schimbe locul acțiunii chiar și în cursul unui singur act. Întrucît de fiecare dată scena rămîne mai întîi liberă, acestea sînt întreruperi ale continuității, care îndreptățesc să se presupună tot atîtea intervale de timp. Dacă lucrul acesta ne impresionează neplăcut, însă admitem totuși ca valabilă împărțirea în acte, atunci ar trebui să considerăm asemenea fapt doar ca un număr mai mare de acte mai mici. Se va obiecta, însă, că asta ar însemna să justificăm o greșeală prin alta, încălcarea unității de timp prin încălcarea unității de loc; de aceea vrem să clarificăm mai de aproape caracterul indispensabil al ultimei reguli amintite.

După cum s-a mai subliniat, căutăm zadarnic la Aristotel vreo părere în această privință. Unii afirmă că anticii au respectat-o. Nu în mod permanent, dar de cele mai multe ori. Printre cele șapte piese ale lui Eschil și tot atîtea ale lui Sofocle se găsesc două, *Eumenidele* și *Aiax*, în care se schimbă scena. Faptul că ei păstrează de obicei aceeași scenă a acțiunii decurge în mod firesc din prezența permanentă a corului, care trebuia să fie mai întîi îndepărtat într-un mod convenabil, pentru a se putea face schimbarea. Dealtfel și scena anticilor prezenta un perimetru mai mare decît a noastră, în multe cazuri: nu doar o cameră, ci piața deschisă din fața mai multor clădiri; iar deschiderea interiorului unui palat prin encyclemă poate fi comparată cu situația cînd, pe scena noastră, se mai ridică o cortină din fund.

Scanned with OKEN Scanner

Respingerea schimbării scenei se întemeiază de asemenea pe eronatele noțiunii de iluzie, care au fost criticate mai sus. Se spune că, atunci cînd acțiunea continuă să se desfășoare în alt loc, sîntem smulși din iluzie. Firește, însă, că, atunci cînd ar trebui să considerăm locul reprezentat într-adevăr ca real, ar trebui ca și decorurile scenei noastre să fie altfel alcătuite [11].

Johnson [12], un critic care de fapt este un mare adept al regulei stricte, obiectează cu multă dreptate că, dacă imaginația noastră merge atît de departe, încît să se transpună într-o epocă de acum optsprezece veacuri și la Alexandria, pentru a ne face să ne imaginăm istoria lui Antoniu și a Cleopatrei ca desfășurîndu-se în prezent, al doilea pas după acesta, saltul de la Alexandria la Roma, ar fi un lucru mult mai mărunt. Capacitatea spiritului nostru de a parcurge în gînd, cu iuțeala fulgerului, timpuri și spații incomensurabile este recunoscută în viața obișnuită ; iar poezia, care vrea să înaripeze spiritul nostru în toate felurile și căreia îi stau la dispoziție toate mijloacele magice ale iluziei autentice, adică ale unei reprezentări vii și antrenante, ar trebui oare să renunțe la acest privilegiu general ?

Voltaire vrea să deducă unitatea de loc și de timp din unitatea de acțiune, dar concluziile lui sînt cît se poate de superficiale [13]. „Din același motiv", spune el,

---

[11] Ele sînt calculate pentru un singur punct de perspectivă ; privite din orice alt loc, liniile frînte trădează imitația imperfectă. De asemeni, cei mai mulți spectatori își dau atît de puțin seama de semnificația lor arhitectonică, încît nu-i supără deloc dacă actorii ies și intră printre culisele laterale, trecînd printr-un zid fără ușă *(n. a.)*.

[12] Samuel Johnson (1709—1784), el însuși poet, a încercat primul, în prefețele ediției sale a operelor lui Shakespeare (Londra 1765, 6 vol.), să-l apere pe acesta, dintr-un punct de vedere mai liber, împotriva criticii franceze limitative. Wilhelm Schlegel adoptă, în articolele sale despre Shakespeare, o atitudine esențial polemică împotriva lui *(n. tr.)*.

[13] Schlegel se referă aici la *„Prefața"* lui Voltaire la *Oedipe*, din ediția de la 1730, care ia atitudine împotriva lui La Motte. Din acea prefață sînt citatele următoare *(n. ed.)*.

„unitatea de loc este esențială, deoarece o acțiune unică nu se poate desfășura concomitent în mai multe locuri.“ Noi am văzut, însă, că la o singură acțiune iau parte în mod necesar mai multe personaje, că ea constă dintr-o pluralitate de acțiuni subordonate; și atunci de ce aceste acțiuni să nu se poată petrece în diferite locuri? Oare același război nu este purtat, adesea, în același timp în Europa și în India, iar istoriograful nu trebuie să facă să progreseze uniform, în povestirea sa, succesele de pe ambele cîmpuri de acțiune?

„Unitatea de timp“, continuă Voltaire, „este legată firește de celelalte două. Dacă poetul îmi înfățișează o conjurație și face ca acțiunea să dureze paisprezece zile, el trebuie să-mi dea socoteală de ceea ce s-a întîmplat în aceste paisprezece zile.“ Da, despre ceea ce aparține chestiunii în speță; dar el trece sub tăcere tot ceea ce s-a petrecut între timp, ca orice bun povestitor, și nici nu-i dă nimănui în gînd să dorească să afle ceva despre asta. „Dacă îmi înfățișează acum întîmplările din cursul celor paisprezece zile, vor rezulta de aici cel puțin paisprezece acțiuni diferite, oricît ar fi ele de mici.“ Firește, dacă poetul ar fi atît de neîndemînatic încît să depene în grabă, concret, unele după altele, cele paisprezece zile, dacă s-ar face zi și noapte de tot atîtea ori și dacă i-ar pune pe oameni să se scoale sau să se culce de tot atîtea ori. Dar el împinge în planul din fund intervalele de timp în cursul cărora acțiunea înaintează doar imperceptibil, desființează, în prezentare, intervalele în care acțiunea încetează și știe să indice, printr-o trăsătură fugară, intervalul de timp aproximativ sau precis pe care trebuie să ni-l imaginăm că s-a scurs între diviziuni. De ce îi este însă, totuși, prețios, ba chiar indispensabil pentru multe obiecte, privilegiul de a presupune că punctele inițiale și finale sînt mult mai depărtate între ele, decît durează reprezentarea în realitate? Exemplul conjurației dat de Voltaire este foarte bine venit în cazul de față. O conjurație înjghebată și executată în două ore pare, în primul rînd, un lucru de necrezut. Apoi în privința caracterului persoanelor ce acți-

onează, ea este ceva cu totul diferit de o conjurație în care decizia luată, oricît ar fi ea de periculoasă, va fi sprijinită și păstrată sub tăcere, de către toți, un interval de timp mai îndelungat. Chiar dacă poetul nu include nemijlocit în prezentare acest interval de timp, el ne permite totuși să-l zărim în perspectivă, în spiritul personajelor care acționează, ca într-o oglindă. În acest gen de perspectivă, Shakespeare a fost cel mai mare dintre maeștrii pe care îi cunosc : un singur cuvînt dezvăluie adeseori un șir aproape infinit de stări sufletești premergătoare. Poetul legat de limitele strîmte ale timpului va ciopîrți acțiunea în cazul multor subiecte, începînd-o foarte aproape de ultima decizie sau grăbind în mod neconvenabil desfășurarea ei ; în orice caz, el va trebui să reducă marele tablou al unei hotărîri cruciale — care nu este o înflăcărare momentană, ci o voință fermă susținută nezdruncinat de-a lungul oricăror schimbări exterioare —, pînă cînd va fi sosit clipa înfăptuirii ei. Nu va mai fi ceea ce Shakespeare a înfățișat de atîtea ori și a descris în următoarele rînduri :

> Răstimpul dintre primul gînd și fapta
> Grozavă e-un strigoi, un vis de spaimă.
> La sfat vremelnicele-organe mintea
> Își cheamă : firea omului atuncea
> E-asemeni unui mic regat, revolta
> Cînd îl cutremură.[14]

Dar de ce oare procedeele dramaturgilor greci și romantici diferă atît de mult în privința locului și timpului ? În spiritul criticii noastre nu putem găsi o soluție, așa cum fac foarte mulți critici de artă care-i declară pe cei romantici pur și simplu barbari. Credem mai curînd că ei au trăit în epoci foarte civilizate și că erau nespus de civilizați. În afară de alcătuirea vechii scene, care ducea în mod firesc la o aparentă constanță a

---

[14] Din *Iulius Cezar*, actul II, scena I-a (în traducerea lui Tudor Vianu) *(n. tr.)*.

timpului și la o menținere neschimbată a locului acțiunii, respectarea acestui obicei a fost favorizată de structura materialului pe care trebuiau să-l prelucreze dramaturgii greci. Acest material era mitologia, deci deja poezie, iar tratarea poetică prealabilă concentrase în mase constante, ușor de cuprins cu privirea, ceea ce în realitate se fragmentează și se împrăștie în fel și chip. Apoi epoca eroică înfățișată era totodată foarte simplă în privința moravurilor și admirabilă în ce privește evenimentele și, astfel, totul se îndrepta de la sine chiar către țelul unei decizii tragice.

Cauza principală a deosebirii este, însă, spiritul plastic al poeziei antice și cel pitoresc al celei romantice [15]. Sculptura îndreaptă contemplarea noastră exclusiv asupra grupului reprezentat, o dezbracă pe cît posibil de orice ambianțe exterioare și, acolo unde nu poate renunța cu totul la ele, le sugerează, totuși, dar foarte ușor. Pictura, dimpotrivă, preferă să înfățișeze detaliat, odată cu personajele principale, și locul înconjurător, cum și toate precizările secundare; apoi deschide, în planul din fund, perspective spre o depărtare fără limite; lumina și perspectiva sînt vraja ei propriu-zisă. De aceea, arta dramatică — și în special cea tragică — a anticilor distruge în oarecare măsură elementele exterioare ale spațiului și timpului; drama romantică își împodobește mai curînd, prin alternarea lor, tablourile ei mai variate. Sau, altfel spus: principiul poeziei antice este ideal, cel al poeziei romantice mistic; prima supune spațiul și timpul acțiunii libere lăuntrice a sufletului, cealaltă respectă aceste existențe intangibile ca pe niște forțe supranaturale, cărora le este inerent și ceva divin.

Ajung acum la influența pe care regulile unității mai sus analizate, considerate pe încredere ca de nes-

---

[15] Folosirea epitetelor antitetice „plastic" și „pitoresc", „ideal" și „mistic", în legătură cu opoziția dintre poezia antică și cea romantică se numără printre tezele cele mai importante ale epocii „Atheneului". Cf. mai ales articolul *Epocile artei poetice* din *Discuție despre poezie* a lui Fr. Schlegel *(n. tr.)*.

trămutat şi înţelese atît de îngust, le-au exercitat asupra structurii tragediei franceze, alături de celelalte convenienţe teatrale introduse.

Cu toată alcătuirea complet modificată a scenei, cu toate subiectele în marea lor majoritate diferite şi cu tot spiritul contrar al tratării lor, francezii voiau să păstreze totuşi regulile vechii tragedii, în măsura în care erau cunoscute din opera lui Aristotel.

Se cerea aceeaşi simplitate a acţiunii ca în tragedia greacă şi, cu toate acestea, se lăsa deoparte orice element liric, care înseamnă totdeauna o dezvoltare încetinită a momentului, deci un repaus. Firește, acesta trebuia să fie lăsat deoparte, pentru că noi nu mai avem muzica anticilor care slujeau poeziei, în loc s-o domine ca la noi. Dacă, din tragediile greceşti, lăsăm deoparte cîntecele corului şi pasajele lirice atribuite adeseori diferitelor personaje, atunci ele sînt aproape doar pe jumătate de lungi cît o tragedie franceză obişnuită. Voltaire se plîngea adeseori, în prefeţele sale, de greutatea pe care o reprezintă procurarea materialului pentru cinci acte lungi. Cum se umplea oare lacuna ivită prin omiterea elementului liric? Prin intrigă. În locul felului în care la greci acţiunea, măsurată prin cîteva momente măreţe, se desfăşura continuu pînă la deznodămînt, aici intervenţiile încrucişate ale personajelor secundare, inventate în parte numai pentru acest lucru, trebuie să determine o mulţime de întîmplări retardatare şi să menţină pînă la sfîrşit încordarea, ba de cele mai multe ori chiar şi curiozitatea. Aşadar simplitatea se pierduse totuşi, dar francezii se mîngîiau cu gîndul că pot salva pentru intelect unitatea, prin înlănţuiri artificiale.

Intriga nu este de fapt un motiv tragic; pentru comedie ea este esenţială, aşa cum am arătat mai sus. Comedia trebuie să se mulţumească, chiar şi la sfîrşit, ca un moment de repaus pentru intelect, obţinut adeseori prin şiretlic; dar asemenea fapt nu constituie totuşi latura poetică a acestui gen pe jumătate prozaic. Oricît ar încerca tragedia franceză să se îndepărteze, în amănunt, cît mai mult posibil de comedie prin seriozitate, demni-

tate și patos, totuși, după părerea mea, ea are destul de multe înrudiri cu comedia, în construcție și în alcătuirea întregului. În multe tragedii franceze, eu găsesc doar o unitate intelectuală, dar nu o satisfacere a sentimentului. Firește că, din încîlceala situațiilor penibile și forțate, ajunge pînă la urmă, în mod fericit sau nefericit, la repaus ; numai că în desfășurarea lumii înfățișate nu se dezvăluie, în mod tainic, o rînduială superioară a lucrurilor ; nu găsim nici o aluzie la vreo idee consolatoare despre cer, fie chiar și numai la demnitatea naturii umane afirmate împotriva destinului sau la providență. Pentru acea liniștire a sentimentului, la care mă refer, așa-numita dreptate poetică nu este, în parte, necesară, dar în parte nu este nici măcar suficientă, așa cum o vedem mînuită uneori ambiguu și anapoda. Dreptatea poetică — pe care o consider dealtfel ca exemplu pentru o teorie falsă în sine și cîtuși de puțin orientată spre trezirea unor emoții cu adevărat morale — a fost totuși nu rareori integral neglijată de către autorii francezi de tragedii.

Folosirea intrigii este fără îndoială foarte avantajoasă, pentru a realiza forțat durata scurtă cerută unei acțiuni importante. Căci cel care face intrigi este activ și nu-și pierde vremea pentru a-și atinge țelul. Ciclul covîrșitor al destinelor umane își urmează, dimpotrivă, pasul lui măsurat, asemeni succesiunii anotimpurilor ; hotărîrile mari se maturizează lent ; ale unor șiretlicuri criminale ies la lumină, timid și șovăitor, din străfundurile sufletului ; iar pedeapsa ca răsplată îl urmărește — cum spune Horațiu atît de frumos și adevărat — doar șchiopătînd pe criminalul care fuge de ea. Să încercăm să raportăm uriașul tablou al regicidului lui Macbeth, al uzurpării tiranice și al prăbușirii sale finale la strîmta unitate de timp și să vedem apoi dacă nu-și pierde, fie și numai prin asta, semnificația sublimă, chiar dacă am aduce, încă o dată pe atîtea evenimente, cîte ne deapănă Shakespeare înfiorător de impresionant, și le-am plasa

la începutul piesei, într-o naraţiune palidă. Este adevărat că această piesă cuprinde un interval de timp considerabil ; dar rapida desfăşurare ne lasă oare răgazul să-l calculăm ? Vedem, parcă, zeiţele destinului ţesînd întruna, la războiul viitor al timpurilor, ţesătura lor sumbră ; iar furtuna şi vîrtejul evenimentelor — care-l mînă pe erou de la ispită la nelegiuire, de la aceasta la crime înmiite, pentru a le asigura izbînda, şi care îl împing astfel în luptă eroică, prin primejdii schimbătoare, către pieirea sa — antrenează irezistibil şi participarea noastră. O asemenea prezentare tragică se aseamănă cu mersul unei comete care, la început, apare pe cer în depărtarea nebuloasă, abia vizibilă, importantă doar pentru cel ce cunoaşte astrele, dar care curînd după aceea se îndreaptă, cu iuţeală nemaipomenită, ce creşte mereu, către centrul sistemului lumii noastre astfel încît înspăimîntă popoarele pămîntului şi, mai înainte de a ne da seama, acoperă de flăcări jumătate din firmament cu coada ei ce vesteşte nenorocire.

Prelegerea a X-a

[*Continuare. Efectul acestor reguli asupra formei tragediei franceze. Tratarea temelor mitologice şi istorice. Noţiuni despre demnitatea tragică. Respectarea convenienţelor. Sistemul fals al expunerii. Folosirea iniţială a teatrului spaniol. Caracterizare generală a lui Corneille, Racine şi Voltaire. Privire de ansamblu a principalelor lor opere. Thomas Corneille şi Crebillon.*]

De dragul unităţii de timp prescrise, poeţii francezi au trebuit să renunţe la toate efectele de genul celor care rezultă din creşterea treptat accelerată a ceva, în suflet sau în lumea exterioară, prin scurgerea timpului. Dată fiind proasta decoraţie a scenei, unitatea de loc i-a lipsit pe francezi, în mare parte, de ceea ce încîntă ochii într-o piesă. Împrejurări întîmplătoare vor fi recomandat poate şi mai mult respectarea acestei reguli sau o vor

fi făcut inevitabilă. După o afirmație a lui Corneille[1], trebuie să presupunem că mașinăria scenică era pe atunci, în Franța, foarte greoaie și imperfectă. Apoi mai exista un obicei general, ca un număr de spectatori distinși să-și aibă scaunele chiar pe scenă, pe ambele laturi, și nu lăsau actorilor decît un spațiu de abia zece pași pentru a se mișca liber. Regnard[2] dă, în Distratul său, o descriere veselă a larmei și scandalului pe care le făceau în acest loc privilegiat filfizonii la modă din vremea lui, a felului cum sporovăiau și rîdeau tare în spatele actorilor, stînjenind atenția spectatorilor sau atrăgînd-o asupra lor, ca asupra miezului propriu-zis al piesei. Acest obicei nefast mai dăinuia încă pe vremea lui Voltaire care, prin repetatele sale atacuri împotriva unui asemenea obicei, a avut meritul de a determina înlăturarea lui, cu prilejul reprezentării *Semiramidei*[3]. Cum ar fi îndrăznit oare cineva să schimbe decorurile în fața unui asemenea cor nepoetic, care se afla în afara piesei și totuși se insinua întru totul în reprezentarea ei! În *Cidul*, locul acțiunii se schimbă evident de mai multe ori în decursul aceluiași act și, cu toate acestea, scena nu era modificată ca aspect exterior. În piesele engleze și spaniole din acea vreme, se întîmpla de fapt de cele mai multe ori același lucru, numai că se convenise asupra anumitor semne ce sugerau modificarea lo-

---

[1] În al său *Premier discours sur la poésie dramatique* el spune: „Une chanson a quelquefois bonne grâce; et dans les pièces des machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur pendant que les machines descendent." *(n. a.)* (Un cîntec se bucură uneori de favoare; și în piesele cu mașinării [scenice] acest ornament a redevenit necesar pentru a împuia urechile spectatorului în timp ce mașinăriile coboară) *(n. tr.)*.

[2] Jean François Regnard (1655—1709), autor francez de comedii, care scrie inițial pentru teatrul italian, apoi pentru „Comedia Franceză", devenind succesorul lui Molière; excelează printr-un stil avîntat și elegant, printr-o versificație strălucită și printr-un dialog spumos. Capodoperele lui sînt: *Legatarul universal* (1708), *Jucătorul* (1696), *Distratul* (1697) *etc (n. tr.)*.

[3] Ideea aceasta revine și la Lessing, în *Dramaturgia hamburgheză* (Bucata a 10-a) *(n. ed.)*.

cului, iar forţa de imaginaţie uşor educabilă a spectatorului îl urma pe poet încotro voia el. În Franţa, dimpotrivă, tinerii domni care şedeau pe scenă pîndeau ocazia să descopere un pretext pentru a rîde ; şi, cum toate efectele teatrale au nevoie să fie privite de la o anumită depărtare, întrucît din apropiere apar golaşe, autorii nici măcar nu puteau îndrăzni asemenea lucruri ; totul era limitat la dialogul dintre puţine persoane, iar scena era subordonată ceremonialului unei anticamere.

Locul acţiunii reprezenta într-adevăr, de cele mai multe ori, o anticameră sau măcar o sală din interiorul unui palat. Întrucît acţiunea tragediilor greceşti se petreceau totdeauna în pieţe deschise şi majestuos împrejmuite, autorii francezi au transformat subiectele mitologice ale anticilor, chiar sub raportul locului acţiunii, în funcţie de noile obiceiuri ale curţii. Într-un palat princiar nu este îngăduit nici un lucru înfăptuit cu forţa, nici o încălcare a bunei cuviinţe din înalta societate ; şi, întrucît într-o tragedie treburile nu se pot desfăşura numai cu amabilităţi, orice acţiune îndrăzneaţă, orice act de violenţă, orice lucru izbitor sau cu efect senzual era deplasat în spatele scenei şi prezentat doar prin relatările confidenţilor sau ale altor mesageri. Şi, cu toate astea, însuşi Horaţiu observă că aceea ce se comunică prin auz mişcă cu mult mai puţin sufletul decît ceea ce este oferit fidelilor ochi şi ceea ce spectatorul îşi relatează singur. Numai ceea ce e incredibil sau înfiorător sau înfiorător de revoltător trebuie, după recomandările lui, să fie sustras privirilor. Este adevărat că eficienţa dramatică a vizibilului poate fi folosită foarte abuziv şi că teatrul poate degenera într-o arenă gălăgioasă a unor întîmplări pur concrete, în care cuvintele şi mimica devin un adaos aproape de prisos. Dar extrema opusă, de a nu acorda ochiului nici o posibilitate de convingere şi de a face referiri mereu la ceva nevăzut, este cu siguranţă la fel de puţin admisibilă. În unele tragedii franceze, spectatorul poate fi cuprins de sentimentul că s-ar petrece lucruri cu adevărat măreţe, dar că tocmai el şade într-un loc prost ales pentru a putea fi

martor ocular. Fără îndoială că accentul convingător al reprezentării dramatice este puternic prejudiciat, dacă vedem prezente în fața noastră efectele unor cauze ce rămîn invizibile și la distanță. Este mai bine să procedăm invers, să arătăm cauza însăși, lăsînd însă ca efectul să fie doar povestit. Voltaire și-a dat seama cît de puțin avantajoasă pentru efectul teatral era vechea tradiție a spectacolului tragic din Franța; de aceea a insistat în diferite moduri asupra unei decorații scenice mai bogate și chiar a îndrăznit — iar după el și alții — să prezinte în piesele sale ceea ce înainte vreme ar fi trecut drept neconvenabil sau ridicol. Dar, independent de aceste încercări și de cele anterioare ale lui Racine, în *Athalie*, atitudinea defavorabilă ochilor s-a înrădăcinat, astăzi mai mult ca oricînd, la criticii de artă care dau tonul. Pretutindeni, unde este ceva de văzut sau unde se desfășoară concret o acțiune, ei adulmecă o melodramă; iar gîndul că tragedia s-ar putea contopi treptat cu acest gen (despre care vom mai spune ulterior cîte ceva), dacă nu s-ar veghea asupra purității ei sau mai curînd asupra golașei ei lipse de farmec, le apare ca o oroare.

Voltaire și-a îngăduit, în diferite rînduri, încălcări ale unității de loc, însă n-a cutezat, totuși, să atace regula însăși ca fiind chiar neesențială. El dorește numai să se acorde mai multă elasticitate interpretării ei. Mai spune că ar fi suficient, dacă acțiunea s-ar petrece în cuprinsul unui palat, chiar al unui oraș, fie și în diferite părți ale lor. Apoi, pentru a evita schimbarea decorurilor, Voltaire pretinde ca ele să fie alcătuite astfel încît să cuprindă concomitent diferite locuri ale acțiunii. În această privință, el formulează noțiuni foarte neclare cu privire la arhitectură și perspectivă. Citează teatrul lui Palladio din Vincenza, pe care cu greu se poate presupune că l-ar fi văzut: căci imaginea sa despre acest teatru, care — așa cum am mai remarcat — este doar o înțelegere greșită a alcătuirii scenei antice, pare să se întemeieze cu totul și cu totul pe descrieri eronate. În piesa sa *Semiramida*, unde a pus pentru prima oară în practică propriile principii din acest domeniu, a căzut în strania

greşeală de a face ca personajele să nu apară în diferite locuri, ci ca locurile să se deplaseze realmente către personaje. Scena din actul al treilea este un cabinet; după propriile cuvinte ale lui Voltaire, acest cabinet face loc (şi să reţinem bine: fără ca regina să-l părăsească) unei săli mari, splendid ornamentate. Alături de tronul aflat aici, a găsit mijloace să strecoare şi mausoleul lui Ninus, care iniţial era situat pe o piaţă deschisă, în faţa palatului şi vizavi de templul magilor. După ce a scos la iveală stafia lui Ninus, spre groaza multora dintre cei prezenţi, şi după ce a înghiţit-o din nou, mausoleul se deplasează în actul următor la vechiul lui loc, unde şi-a lăsat probabil obeliscurile. În actul al cincilea se vede că mausoleul era construit foarte spaţios şi cu ganguri subterane. Ce mai scandal ar face criticii francezi, dacă un străin şi-ar permite asemenea inepţii!

Şi în *Brutus* avem un exemplu de asemenea plimbare a locului acţiunii împreună cu personajele. În faţă sînt indicate nişte decoruri vaste; senatul este adunat între templul capitolin şi casa lui Brutus, sub cerul liber. Apoi, după ce adunarea ridică şedinţa, Arons şi Albin rămîn singuri, şi atunci se spune: *qui sont supposés être entrés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus*[4]. Cum înţelege poetul asta? Trebuie oare să se schimbe locul acţiunii fără a rămîne între timp gol, sau poetul presupune din partea spectatorului puterea de a-şi imagina, împotriva mărturiei simţurilor sale, scena cu totul altfel decorată, ca o cameră? Şi cum se transformă piaţa, descrisă iniţial, într-o sală de audienţă? Aceste decoruri presupun trucuri de scamatorie sau o memorie proastă.

Dealtfel, chiar şi în comedie, unitatea de loc a fost deseori insuficient respectată de către poeţii francezi, ca şi de alţii care urmează acest sistem de reguli. De fapt scena nu se schimbă, dar se petrec succesiv lucruri care,

---

[4] În româneşte: despre care se presupune că au trecut din sala de audienţe într-un alt apartament al casei lui Brutus *(n. tr.)*.

de obicei, nu se pot întîmpla în același loc. Cît de neveridică este atunci situația, cînd oamenii își încredințează secretele unii altora tocmai acolo unde știu că dușmanii lor se află prin apropiere sau cînd se urzesc conspirații împotriva unui prinț chiar în anticamera acestuia ! Se acordă mare importanță deziderateului, ca scena să nu rămînă niciodată goală în cursul unui act. Asta se numește a lega scenele. Dar principiul acesta este respectat adeseori numai aparent, în măsura în care personajele din scena precedentă ies pe o ușă în aceeași clipă în care intră, din partea cealaltă, cele ale scenei următoare. Apoi ele nu trebuie să plece sau să vină fără un motiv menționat în mod limpede ; de acest ultim lucru se are grijă în mod special : confidenții sînt trimiși cu misive, chiar și personajelor de același rang li se poruncește, nu totdeauna în modul cel mai politicos, să se îndepărteze. Cu toate astea, precizarea locului, în care se petrec toate, este adeseori atît de șovăitoare și de contradictorie, încît un scriitor german [5] a afirmat foarte pertinent că, în cazul multor piese, indicarea locului acțiunii este : pe scenă.

Aceste inconveniente izvorăsc aproape inevitabil din respectarea rigidă a regulilor grecești, în condiții cu totul diferite. Pentru a evita o presupusă neveridicitate, care se pretinde că ar consta în saltul de la un timp sau un loc la altul, nu rareori autorii s-au încurcat în neverosimilități reale și importante. Găsim de mii de ori prilejul de a aplica, în această privință, ceea ce a spus Academia, în aprecierea Cidului, cu privire la aglomerarea atîtor întîmplări în intervalul de douăzeci și patru de ore : „De teamă de a nu încălca regulile artei, poetul a vrut mai curînd să păcătuiască împotriva regulilor naturii.“ [6] Numai că această închipuită contradicție dintre

---

[5] Johann Elias Schlegel (unchiul lui A. W. Schlegel) în ale sale *Idei în legătură cu preluarea teatrului danez (n.a.)*. Acest articol rămas în manuscris este citat în același sens și de Lessing în *Dramaturgia hamburgheză* (Bucata 44) *(n. tr.)*.

[6] Academia din Paris caracterizase negativ capodopera tînărului Corneille într-o critică absolut defavorabilă *(n. ed.)*.

natură şi artă poate apărea doar într-o categorie inferioară de noţiuni artistice.

Ajung acum la un punct mai important, anume la tratarea nu totdeauna adecvată structurii subiectelor. Tragicii greci, cu puţine excepţii, alegeau totdeauna subiecte din mitologia autohtonă. Autorii francezi de tragedii le împrumută pe ale lor uneori din mitologia antică, dar mult mai adesea din istoria cam a tuturor timpurilor şi popoarelor ; iar felul lor de a trata subiectele mitologice este mult prea adesea nu cu adevărat mitologic, şi al celor istorice nu tocmai istoric. Am să mă explic mai pe înţeles. Poetul care alege o temă mitologică, adică una legată prin tradiţia sanctificatoare de credinţele religioase populare ale grecilor, ar trebui să se transpună pe sine şi pe spectatorii săi întru totul în spiritul antichităţii : el ar trebui să ne păstreze prezenţa moravurilor simple ale epocii eroice, datorită cărora sînt credibile pasiuni şi acte atît de violente ; personajele lui ar trebui să apară încă atît de apropiate de zei, pe cît erau, datorită originii lor şi frecventării nemijlocite a zeilor, în credinţa anticilor ; miraculosul religiei greceşti n-ar trebui, deci, să fie evitat şi drămuit cu bună intenţie, ci ar trebui să se presupună din partea imaginaţiei spectatorilor că se poate transpune întru totul în credinţa în el. În schimb, poeţii francezi au împrumutat eroilor şi eroinelor mitologice rafinamentul din lumea bună şi moravurile actuale de curte ; întrucît acei eroi erau principi (păstori ai popoarelor, cum îi numeşte Homer), ei au motivat situaţiile şi intenţiile lor în funcţie de o politică chibzuită, iar costumaţia — nu numai cea savant antichizată, dar şi cea caracteristică — au nesocotit-o pretutindeni. În *Fedra*, principesa urmează să fie declarată regentă pentru fiul ei minor, după presupusa moarte a lui Teseu. Cum ar fi fost posibil acest lucru în lumina condiţiilor de atunci ale femeilor grece ? Piesa ne transpune în vremea unei Cleopatre. Hermiona se află singură de tot, fără ocrotirea unui frate sau unui tată, la curtea lui Pyrrhus, ba chiar în palatul său şi, cu toate astea, nu este căsătorită cu el.

Scanned with OKEN Scanner

La antici, și nu numai în epoca homerică, căsătoria consta tocmai în faptul că mireasa era adusă în casa mirelui. Dar, chiar dacă situația Hermionei poate găsi oricum o justificare în uzanțele de la curțile europene, ea nu este, totuși mai puțin incompatibilă cu orice demnitate feminină și devine și mai inacceptabilă prin faptul că Hermiona îl iubește pe glacialul și insensibilul Pyrrhus și insistă cu toată energia pentru a obține căsătoria. Cam cum ne închipuim noi oare că ar fi apreciat grecii asemenea avansuri îndrăznețe și imorale? Firește că spectatorii francezi vor fi găsit că este deopotrivă șocant atunci cînd Andromaca le este prezentată ca în piesa lui Euripide, unde, ca prizonieră de război, și-a pierdut dreptul de proprietate asupra persoanei sale în folosul învingătorului patriei ei. Dacă concepțiile a două popoare sînt complet diferite, atunci de ce să ne chinuim să ajustăm istoriile întemeiate pe moravurile unui popor după cele ale celuilalt popor? Ceea ce rămîne intact va constitui, de fiecare dată, o nepotrivire stridentă cu ceea ce am transformat, iar a transforma totul fie că este imposibil, fie că mai degrabă îți vine să inventezi totul de la început. Tragicii greci și-au îngăduit firește, și cu multă larghețe, să transforme ambiția afabulațiilor, dar totdeauna în conformitate cu ipotezele generale, valabile pentru epoca eroică. Caracterele însă le-au lăsat totdeauna așa cum le-au fost transmise de legendă și de poezia mai veche, în temeiul cărora șiretenia lui Ulise, înțelepciunea lui Nestor și mînia lui Achile deveniseră aproape proverbiale. Horațiu atrage în mod deosebit atenția asupra acestei reguli. Cît de puțin seamănă Achile din *Ifigenia* lui Racine cu cel al lui Homer! Iar galanteria atribuită lui nu este numai o nerespectare a lui Homer, ci face ca întreaga istorie să devină neverosimilă. Sînt oare de conceput jertfe omenești la un popor ai cărui conducători și eroi sînt atît de receptivi față de cele mai delicate simțăminte? Zadarnic se pune în valoare puternicul resort al religiei; istoria ne arată că o religie crudă se îmblînzește totdeauna odată cu moravurile.

În aceste noi tratări ale vechilor subiecte, s-a căutat să se renunţe pe cît posibil la miraculos, ca fiind străin de credinţa noastră. Numai că, dacă am fost transpuşi o dată dintr-o lume cu totul prozaică şi inteligibilă istoric, atunci o minune, pe care poetul a trebuit totuşi s-o păstreze în mod cu totul izolat, ne trezeşte cu atît mai mult neîncrederea. La Homer şi la tragicii greci totul se petrece sub ochii zeilor, iar cînd aceştia apar vizibil sau se manifestă printr-o acţiune miraculoasă, faptul nu ne surprinde. În schimb, asemenea impresie n-o pot combate nici toată arta folosită de poeţii mai noi, nici elocvenţa naraţiunilor lor. Exemplele sînt inutile, fiecare dintre ele ar confirma lucrul acesta. Totuşi vreau să remarc în treacăt cît de ciudat s-a încurcat într-o contradicţie, cu asemenea prilej, Racine, care era în general atît de chibzuit. El acceptă în privinţa naşterii legendei, cum că Teseu ar fi coborît în Infern spre a o răpi de acolo pe Proserpina pentru prietenul său Pirithous, declaraţia istorică a lui Plutarh despre prizonieratul său la un rege trac, pe a cărui soţie ar fi vrut să o răpească din aceleaşi motive. Pe aceste date întemeiază el zvonul răspîndit iniţial cu privire la moartea lui Teseu. Totuşi, într-un monolog rostit de Fedra, el lasă tradiţia fabuloasă să dăinuie ca o faptă mai veche a eroului. Cîte femei a vrut oare Teseu să răpească pentru Pirithous ? În această privinţă se descurcă mai bine Pradon [7], care îl pune pe Teseu să răspundă următoarele la întrebarea unui confident, dacă a fost cu adevărat în Infern : Cum poate oare un om cu mintea întreagă să se lase convins de un lucru atît de neghiob ! Apoi mai spune că a folosit doar superstiţia poporului şi a răspîndit acest zvon cu intenţii politice.

Atîta doar în legătură cu tratarea subiectelor mitologice. La cele istorice apare mai întîi acelaşi fapt, anume că moravurile franceze din vremea poetului sînt adesea

---

[7] Jacques Pradon (1644—1698), dramaturg francez, autor de tragedii pe teme antice greceşti sau romane (*Pyramus şi Thisbe, Fedra şi Hipolit* etc.) (*n. tr.*).

substituite celor autentice ale personajelor, iar caracterele nu poartă în sine, în suficientă măsură, coloritul epocii și al națiunii lor. La aceasta se mai adugă, însă, și o altă împrejurare defavorabilă. Un subiect mitologic este deja rotunjit poetic și gata pregătit pentru o nouă prelucrare poetică. În tragedia franceză se pretinde, ca și în cea grecească, o demnitate uniformă și continuă; ba chiar limba franceză este, în această privință, încă și mai dificilă, astfel încît în poezie nu este cîtuși de puțin îngăduit să fie amintite prea multe lucruri. În cazul istoriei, ne aflăm însă într-un domeniu prozaic, iar veridicitatea tabloului impune determinări, împrejurări și trăsături, pentru care trebuie să coborîm mai mult sau mai puțin din sfera înaltă a Coturnului tragic, așa cum a făcut-o fără nici o rezervă și Shakespeare, cel mai desăvîrșit dramaturg istoric. Poeții francezi n-au vrut să se decidă să facă acest lucru. Și, astfel, prezentarea lor este adeseori lipsită de descrieri pline de însuflețire sau, dacă totuși trebuie să fie amintită pînă în cele din urmă o împrejurare prozaică îndărătnică, ei sînt nevoiți să recurgă la perifraze artistice.

Demnitatea tragică a istoriilor a fost dominată de principii speciale. Corneille se afla pe calea cea mai bună din lume, atunci cînd a pus în scenă Cidul, o istorie din evul mediu petrecută la un popor înrudit, o istorie în care domină întru totul iubirea și onoarea cavalerească și ale cărei personaje nici măcar nu sînt de rang princiar. O mulțime de prejudecăți cu privire la ceremonialul tragic ar fi fost înlăturate de la sine, dacă s-ar fi urmat exemplul acesta; tragedia ar fi devenit mai apropiată inimii printr-o franchețe mai mare, prin motive inteligibile împrumutate dintr-o mentalitate încă valabilă; structura subiectelor i-ar fi ferit pe poeți, în mod firesc, de respectarea strictă a regulilor greșit înțelese ale anticilor, așa cum Corneille nu s-a îndepărtat nicăieri mai mult de ele, decît tocmai în această piesă, firește urmînd modelul său spaniol; într-un cuvînt, tragedia franceză

ar fi putut deveni națională și cu adevărat romantică. Dar nu știu ce stea nefastă a planat deasupra ei; în ciuda extraordinarului succes pe care l-a avut Cidul său, Corneille n-a făcut nici un pas mai departe și n-a găsit urmași nici măcar pentru încercarea făcută. În epoca lui Ludovic al XIV-lea conta ca un lucru dovedit faptul că istoria franceză, ba chiar în general și cea europeană mai nouă, nu s-ar preta pentru o tratare tragică. Astfel poeții s-au năpustit asupra istoriei universale vechi: în afară de greci și de romani, au căutat pe la asirieni, babilonieni, perși, egipteni etc. întîmplări adesea complet necunoscute, ca să le travestească pentru teatrul tragic. După cum mărturisește singur, Racine a făcut o încercare îndrăzneață cu turcii; a izbutit și de atunci turcii — acest popor barbar la care adeseori deprinderile celui mai crud despotism și ale celei mai josnice sclavii sînt reunite în una și aceeași persoană și care nu cunoaște din iubire decît senzualitatea cea mai lascivă — au fost investiți cu demnitatea tragică necesară, care le era contestată europenilor, cu toate că religia acestora, sentimentul onoarei și considerația lor pentru sexul feminin ar fi trebuit să-i recomande pentru asemenea lucru. Numai că, de fapt, doar numele mai noi și în special cele franceze erau ceea ce lumea nu voia să accepte, sub motiv că erau netragice și nepatetice, întrucît în rest eroinele antichității erau înfățișate pe atunci în costume autohtone franceze; iar numele și ambianța antică erau de cele mai multe ori doar o deghizare ușoară, sub care se putea desluși limpede caracterul francez foarte modern. Alexandru al lui Racine este, firește, foarte neistoric, dar prezentarea ne va părea relativ naturală, dacă ni-l imaginăm în el pe marele Condé. Iar în cazul lui Titus și al Berenicei, oare cine nu se duce cu gîndul la Ludovic al XIV-lea și la ducesa de La Vallière? Că doar poetul însuși a făcut aluzii măgulitoare la adresa monarhului său. Voltaire se exprimă cam dur cînd spune că, în tragediile care au urmat după Racine, ai impresia că citești roma-

nele domnișoarei Scudéry[8], unde sînt descriși cetățenii Parisului sub numele de eroi ai antichității ; cu asta țintea, de bună seamă, mai ales în Crébillon[9]. Oricît ar fi fost de stăpîniți de felul de a gîndi al propriei lor națiuni, Corneille și Racine au izbutit totuși, uneori, să ajungă la prezentări cu adevărat obiective. Corneille îi descrie pe spanioli magistral în Cidul ; e și ușor de înțeles : împrumutase direct de la sursă. În privința romanilor a izbutit de asemenea destul de bine, cu excepția păcatului ereditar al galanteriei ; dar a prins cel puțin o latură a caracterului lor — patriotismul predominant, neîncovoiata mîndrie a libertății, sufletul măreț de om politic. Toate acestea sînt înveșmîntate, firește, cam ca la Lucan[10], cu un anumit patos bombastic și cu o pompă plină de aroganță. Severitatea republicană simplă, modestia religioasă nu le-a putut atinge. Racine a descris minunat moravurile Romei decăzute din vremea cezarilor și tirania lui Nero, care izbucnește la început încă timid. De fapt, așa cum mărturisește singur cu recunoștință, l-a avut ca precursor pe Tacit ; numai că este totuși un merit de a transpune atît de bine în poezie un istoriograf. Și spiritul istoriilor ebraice l-a sesizat în general corect ; în această privință a fost condus de respectul religios, pe care un poet ar trebui să-l manifeste tot-

---

[8] Madeleine de Scudéry (1607—1701), romancieră franceză care avea un salon unde se reuneau prețioasele din Paris ; influențată de *Astrée* a lui d'Urfé, zugrăvește personaje și moravuri contemporane sub mască pseudo-istorică ; a scris romane ca : *Ibrahim sau ilustrul Bassa* (1641), *Femeile ilustre* (1654), *Clélie istorie romană* (1654—60) etc *(n. tr.)*.

[9] Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1762), dramaturg francez, rival al lui Voltaire, autor de piese cu atmosferă de groază dar fără tensiune tragică, tratînd subiecte din istoria antică și mitologie *(Idomeneo*, 1705 ; *Electra*, 1709 ; *Semiramis*, 1717 ; *Catilina*, 1748, tradusă de Lessing ; *Triumviratul*, 1754 etc.) *(n. tr.)*.

[10] Marcus Aeneus Lucanus (39—65 e.n.), retor și poet latin, prieten apoi antagonist al lui Nerone, influențat de Seneca și de stoici ; din numeroasele lui opere s-a păstrat doar epopeea *Pharsalia* sau *Bellum civile* (războiul civil dintre Cezar și Pompei). *(n. tr.)*.

deauna, în oarecare măsură, față de subiectul său. Mai puțin a izbutit în privința turcilor ; Baiazid iubește întru totul după maniera europeană. Sîngeroasa politică a Orientului despotic este de fapt destul de bine înfățișată în personajul Vizirului ; dar ansamblul este ca un fel de Turcie răsturnată cu capul în jos, unde femeile, în loc să fie sclave, au pus mîna pe conducere, lucru care are rezultate atît de dezgustătoare, încît aproape că-ți vine să tragi de aici învățătura, că turcii nu greșeau chiar atît de mult cînd își țineau femeile sub lacăt și zăvor. După părerea mea, nici Voltaire n-a izbutit mai bine în *Mahomet* și în *Zaïre* : pretutindeni lipsește coloritul viu al fanteziei orientale. În schimb Voltaire are meritul deosebit de a fi insistat mai mult asupra unei tratări istorice a subiectelor și a și lucrat de cele mai adeseori în acest sens ; apoi meritul de a fi înnobilat din nou, pentru teatrul tragic, caracterele cavalerești și creștine neoeuropene, care fuseseră excluse de cînd cu *Cidul*. *Lusignan* și *Nerestan* se numără printre creațiile sale cele mai veridice, mai emoționante și mai nobile ; iar *Tancred*, oricît ar fi ansamblul invenției oarecum lipsit de ținută, va cuceri întotdeauna, prin persoana sa, inimile, ca și omonimul său din *Tasso*. Din punct de vedere al semnificației istorice, drama *Alzire* este excelentă. Este remarcabil faptul că Voltaire a făcut într-adevăr ocolul pămîntului în căutarea sa neostoită după subiecte tragice. Căci, așa cum acolo prezintă popoarele americane din cealaltă emisferă, în *Gingis Han* aduce pe scenă chinezi de la marginea cea mai depărtată a emisferei noastre, care capătă amprenta de figuri aproape prea comice sau prea grotești, din cauza respectării absolut stricte a portului lor.

Din păcate Voltaire a venit prea tîrziu cu transformarea teatrului pe care intenționa să o realizeze ; multe lucruri erau deja denaturate de croiala strîmtă, devenită de multă vreme tradițională, iar prejudecata ce acorda o importanță exagerată respectării regulilor și convenienței exterioare, se impusese — după cîte se pare — irevocabil.

În afară de regulile referitoare la mecanismul exterior, pe care și le însușiseră pe încredere de la antici, noțiunile autohtone dominante despre convenienţa socială erau ceea ce-i împiedica pe poeții francezi în exercitarea talentului lor și, în multe cazuri, le făcea imposibilă atingerea supremului efect tragic. Sarcina dramaturgului este să lege forma poetică de natură și adevăr și, astfel, nu trebuie ca naturii să i se atribuie trăsături care să excludă adevărul. Tragedia franceză s-a dezvoltat de la Richelieu încoace sub protecția curții ; scena ei, așa cum am văzut, avea chiar înfățișarea unei anticamere. Într-o asemenea atmosferă, spectatorii vor impune cu ușurință poetului gîndul, că politeţea face parte dintre componentele primordiale și esențiale ale omenirii. În tragedie, oamenii se ciocnesc în luptele cele mai îngrozitoare, se iau la harță cu nenorocul ; atunci nu li se poate cere decît o demnitate ideală, întrucît sînt absolviți, prin situația lor, de respectarea unor considerente sociale mai delicate. Cîtă vreme mai au încă suficientă luciditate pentru a nu le leza, cîtă vreme nu apar cu totul dominați de capitularea în fața durerii și a tulburărilor sufletești, nu poate interveni nici emoția cea mai profundă. Oricum, poetul se poate îngriji de personajele sale așa cum s-a îngrijit Cezar de el însuși după lovitura mortală primită, anume de a cădea onorabil. El nu trebuie să ne prezinte natura umană în goliciunea ei respingătoare. Chiar și cele mai sfîșietoare și îngrozitoare manifestări trebuie să fie încă frumoase, ceva trebuie să le înnobileze și să le ridice deasupra realității prozaice. Poezia înfăptuiește această minune ; ea are suspine inefabile, sunete nemijlocite ale celei mai adînci dureri, în care a mai rămas încă totuși o notă melodioasă. Doar o anumită frumusețe dichisită cu grijă nu se împacă cu expresia cea mai veridică. Și această frumusețe este cerută imperios tocmai de stilul unei tragedii franceze. Ceva există deja în structura limbii și versului ei. Limba franceză este cu totul incapabilă de anumite îndrăzneli, ea cunoaște puțină libertate poetică și transpune întreaga constrîngere gramaticală a prozei

în poezie. Poeţii ei au recunoscut adesea acest fapt şi s-au plîns de el. Apoi alexandrinul, cu rimele sale împerechiate, cu emistihurile sale deopotrivă de lungi, este un metru foarte simetric şi monoton, care se potriveşte mult mai bine pentru prezentarea orală a unor sentimente antitetice, decît pentru redarea muzicală a pasiunii, cu mersul ei de idei neuniform, întrerupt şi rătăcitor. Dar esenţialul îl reprezintă o trăsătură naţională, străduinţa socială de a nu se uita niciodată pe sine în prezenţa altora, de a se prezenta totdeauna cît mai avantajos cu putinţă. S-a remarcat adesea că în tragedia franceză poetul se străvede prea mult în vorbirea personajelor, că el împrumută prezenţa sa de spirit, reflecţia sa ponderată în privinţa lor şi, în sfîrşit, dorinţa de a străluci. Dacă s-ar analiza amănunţit cele mai multe dintre monologurile lor tragice, s-ar vedea că rareori sînt alcătuite ca şi cum personajele ar vorbi sau ar acţiona nestingherite, singure sau numai între ele; de cele mai multe ori se va descoperi în ele ceva prin care sînt orientate, mai mult sau mai puţin evident, spre exterior, spre spectator. Pentru participarea cea mai profundă este necesar să cunoşti bine personajele; şi cum este oare posibil acest lucru, cînd te vezi necontenit înhămat la jugul intenţiilor şi străduinţelor lor sau, şi mai rău, la acela al unei măreţii de caracter nefireşti şi pline de aroganţă. Trebuie să le surprindem în intervalele intenţiilor şi conştiinţei de sine, cînd ele cred că sînt singure şi îşi dau drumul fără grijă.

Elocvenţa poate şi trebuie să intervină de fapt şi în tragedie, dar, întrucît ea este ceva organizat şi pregătit artificial, urmează să intervină numai atunci cînd vorbitorul are suficientă dispoziţie pentru asta; pasiunii dezlănţuite i se potriveşte doar elocvenţa inconştientă şi involuntară. Adevăratul vorbitor înflăcărat va uita de sine, urmărindu-şi obiectul. Numim acest lucru retorică, atunci cînd vorbitorul se gîndeşte mai mult la sine şi la arta sa plină de vanitate, decît la obiect. Retorica, şi anume retorica în costum de curte, domneşte prea adeseori, în locul inspiraţiilor unei naturi nobile dar simple şi near-

Scanned with OKEN Scanner

tificiale, în multe pasaje ale tragediilor franceze, mai ales în cele ale lui Corneille; căci Racine și Voltaire s-au apropiat adeseori, cu mult mai mult, de prezentarea reală a unui suflet sfîșiat. Cînd eroul tragic și-a potrivit deja nenorocul în antiteze și jocuri de idei ingenioase, atunci putem renunța la compătimire. Acea demnitate convențională este ca un fel de platoșă, care împiedică durerea să răzbată pînă la ultimele străfunduri. Din cauza menținerii acestei găteli festive în situații în care ar fi firească cea mai neegoistă uitare de sine, Schiller a comparat destul de inteligent eroii din tragediile franceze cu regii din vechile gravuri franceze, care se suie în pat cu hlamida, coroana și sceptrul.

Educația de societate domină în întreaga cultură științifică și artistică a francezilor. Ea ascute simțul pentru ridicol și, de aceea, devine mortală pentru entuziasm, atunci cînd este împinsă pînă la suprarafinare. Căci, pentru omul nereceptiv, orice entuziasm, orice poezie are o latură ridicolă. Iar cînd un asemenea fel de a gîndi s-a generalizat la o națiune, intervine o anumită critică negativă. Trebuiesc evitate mii de lucruri și, din această cauză, este uitat acel ceva superior, care ar trebui realizat de fapt. Teama de ridicol este conștiința poeților francezi; ea le-a retezat aripile, le-a paralizat avutul. Și, tocmai în genul de poezie cel mai serios, această teamă a trebuit să-i înspăimînte cel mai mult, întrucît extremele se intrepătrund și, de îndată ce patosul dă greș, intervine numaidecît rîsul și parodia. Este amuzant să vedem nemărginita teamă sufletească a lui Voltaire din cauza unei parodii de care era amenințată *Semiramida* lui în teatrul italienesc. Într-o petiție adresată reginei, acest om, care și-a petrecut viața cu farse privitoare la tot ceea ce era măreț și venerabil, și-a valorificat situația din cadrul slujitorilor de casă ai regelui prin pretenția de a obține o interdicție a suveranului împotriva unei glume foarte permise. Întrucît mințile pline de duh ale francezilor și-au îngăduit să ironizeze totul în lume și în special operele spirituale ale altor națiuni, ne vom permite și noi, la rîndul nostru, să ne amuzăm atunci cînd

vedem cum, în ciuda grijii manifestate, poeţii lor tragici n-au putut scăpa, uneori, de pericolul de care se temeau cel mai mult. Lessing a urmărit, cu umor victorios, ridicolul acolo unde apărea în structura însăşi, în *Rodogune*, *Semiramida*, *Merope şi Zaïre*[11]. S-ar putea aduce în acest domeniu, ca şi în acela al anumitor fermentări ridicole, o bogată spicuire de exemple[12]. Numai

---

[11] Este vorba de *Dramaturgia hamburgheză*, bucăţile 10—12 (*Semiramida*), 15 şi următoarele (*Zaïre*), 29—32 (*Rodogune*), 36—50 (*Merope*) (*n. ed.*).

[12] Cîteva exemple din ultima categorie sînt suficiente. Pe unul din primele locuri se situează rîndurile cu care îşi începe rolul Tezeu din *Oedip* de Corneille:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encore plus funeste.

La fel de cunoscute sînt cele din Otho al său:

Dis-moi donc lorsqu'Othon s-est offert à Camille,
A-t-il paru contraint ? a-t-elle été facile ?
Son hommage auprés d'elle a-t-il eu plein effet ?
Comment l'a-t-elle pris, el comment l'a-t-il fait ?

unde aproape nu poţi înţelege cum de n-a simţit poetul nimic înfiorător mai ales că o pune pe confidentă să răspundă: *J'ai tout vu.* Faptul că *Attila* se poartă cu regii supuşi de parcă ar fi nişte netrebnici:

Ils ne sont pas venus, nos deux rois ; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie
Qu'alors que je les mande ils doivent se hâter.

poate să aibă o latură foarte serioasă şi adevărată, dar, datorită expresiei şi mai ales faptului că astfel începe piesa, totul devine nespus de amuzant. Dealtfel, în materie de ridicol, Corneille era tare nevinovat; de-atunci lumea s-a mai deşteptat. Chiar dacă facem abstracţie de ceea ce nu i se poate imputa lui întrucît se datorează doar limbajului vetust, tot mai rămîn destule. Mai ales în numeroasele piese care nu se numără printre capodoperele lui, e suficient să alegi la întîmplare ca să dai de asemenea trăsături. Prin fineţea şi moderaţia sa firească, Racine a fost mult mai ferit de asemenea riscuri. Totuşi i-a mai scăpat şi lui, pe ici pe colo cîte ceva. Printre acestea considerăm, de pildă, întregul discurs prin care Theramenes îl îndeamnă pe pupilul său Hippolyt să se lase în voia dragostei:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule ?
Quels courages Venus n'a-t-elle pas domptés ?
Vous même, où seriez-vous, vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, a ses loix opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûle pour Thésée ?

că Lessing a îndreptat mai ales împotriva teatrului francez o polemică cu mult mai necruțătoare decît ni se pare nouă astăzi că ar fi îngăduit. În acea vreme, în care el își publica dramaturgia, aproape că nu se vedea pe scenele noastre nici o altă piesă în afară de tragedii franceze, iar autoritatea exagerată a acestor modele, ce treceau drept clasice, era încă necontestată. Astăzi gustul național s-a declarat atît de categoric împotriva lor, încît ne putem teme mai curînd de orice altceva decît de îndrumarea lui greșită în acest sens.

Se mai spune apoi că dramaturgii francezi au a face cu un public nu numai deosebit de dificil cu privire la amestecarea de trăsături banale și sensibil la ridicol, ci totodată foarte nerăbdător. Nu vrem să le răpim această iluzie cu care se consolează singuri ; căci este neîndoioasă părerea că această nerăbdare face dovada unei forțe rapide de sesizare și a unei vioiciuni de spirit Dar s-ar putea să mai aibă și o altă interpretare ; orice superficia-

---

În *Berenice*, Antiohus își întîmpină confidentul — pe care l-a trimis să-i anunțe reginei vizita sa — cu cuvintele *Arsace, rentrerons-nous ?* Această umilă așteptare în antecameră ar micșora demnitatea unui personaj chiar și în comedie ; dar pentru un erou tragic, chiar și de categoria a doua, este o situație mult prea jalnică. Apoi Antiohus îi spune reginei :

Je me suis tû cinq ans,
Madame et vais encore me taire plus longtemps.

Și, pentru a confirma îndată intenția prin faptă, spune în continuare pe nerăsuflate, cincizeci de versuri. — Cînd Orosman îi spune Zaïrei, pe care pretinde că o iubește cu o delicatețe europenească :

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,
Ouvre un champ sans limite à nos vastes desirs ;

totul este mai curînd indecent decît ridicol. Nespus de amuzant este. însă, răspunsul Zaïrei către confidenta ei care îi amintește că e creștină :

Ah ! que dis-tu ? pourqoi rappeler mes ennuis.

Dealtfel Voltaire este mult mai precaut în evitarea ridicolului, decît predecesorii săi ; și e foarte firesc, întrucît, tocmai în epoca lui, mania persiflării mergea cît se poate de departe. Se poate afirma cu îndrăzneală, că, în ziua de azi, un singur vers de felul celor din care se găsesc cu sutele la Corneille ar putea atrage căderea unei piese *(n. a.)*.

litate şi mai ales lipsa interioară de simţire circulă cu o nerăbdare pripită. Oricum ar sta lucrurile, acest fapt a avut o influenţă favorabilă, dar în parte şi defavorabilă, asupra structurii pieselor lor. Favorabilă în măsura în care i-a constrîns să înlăture tot ceea ce era superfluu şi să ajungă fără ocol la esenţial, să fie clari, să condenseze totul şi să valorifice fiecare moment cît mai mult posibil. Toate acestea sînt însuşiri teatrale bune şi au recomandat cît se poate de favorabil tragediile franceze acelora care examinează operele de artă mai curînd cu mintea lucidă, decît lăsîndu-se în voia imaginaţiei şi a sentimentului. Defavorabilă în măsura în care chiar şi mişcarea, rapiditatea, întreţinerea tensiunii devin monotone şi te obosesc, dacă sînt continuate neîntrerupt. Este ca un fel de muzică, din care s-a exclus cu totul *piano* şi în care, de cele mai multe ori, a fost desfiinţată şi deosebirea dintre *forte* şi *fortissimo*, printr-o emulaţie rău înţeleasă a executanţilor. Eu găsesc în tragediile lor prea puţine momente de repaus asemenea celor ce se întîlnesc în tragediile antice pretutindeni unde intervine liricul. În viaţa omenească există momente pe care orice suflet religios le celebrează prin reculegere în sine şi printr-o privire aruncată asupra trecutului şi asupra viitorului. Găsesc că acest caracter sacru al momentului nu este cinstit îndestul : personajul care acţionează, ca şi spectatorul, este totdeauna condus numaidecît către ceea ce urmează ; vom găsi puţine scene în care este înfăţişată o simplă stare, ce se desfăşoară calm, independent de corelaţia cauzală. Mereu se pune întrebarea „ce se întîmplă“?“ şi nu se întreabă destul „cum ?“ Şi, cu toate astea, asemenea lucru este esenţial pentru impresia produsă asupra martorilor întîmplărilor omeneşti. De aceea şi sînt excluse aproape cu totul din domeniul artei lor actoriceşti efectele determinate de tăcere. Actorului abia dacă-i mai rămîne răgazul pentru o pantomimă mută, în afară de momentele cînd îi sînt adresate tirade lungi, deşi acestea mai curînd îl pun în încurcătură decît îl ajută să-şi dezvolte rolul. Francezii sînt mulţumiţi dacă se continuă neîntrerupt, într-un ritm rapid, ţeserea intri-

gii și dacă, pînă în cele din urmă, suveica alocuțiilor și a replicilor este repezită harnic încolo și încoace.

Nerăbdarea nu este cîtuși de puțin o stare de spirit propice pentru receptarea frumosului. Chiar și cel mai viu produs al artei, poezia dramatică, are latura ei contemplativă și, acolo unde aceasta e neglijată, prezentarea creează în sufletul nostru, în locul muzicii interioare care ar trebui s-o însoțească, doar un zgomot asurzitor, tocmai din cauza alertei ei vivacități.

Unele imperfecțiuni tehnice ale tragediei lor au fost recunoscute de către înșiși criticii francezi, de pildă: confidenții. Fiecare erou și fiecare eroină tîrăște, de regulă, unul sau una după sine, cum ar fi un șambelan în exercițiul funcțiunii sau o doamnă de onoare. În nu tocmai puține piese numărăm trei pînă la patru asemenea ascultători pur pasivi, care vorbesc uneori pentru a spune protectorului lor ceva ce el ar putea să știe mai bine sau care sînt trimiși cu vreo solie. Confidenții din tragediile grecești, fie că sînt îngrijitori și îngrijitoare în vîrstă sau slujitori, au totdeauna determinări caracteristice proprii, iar tragedienii antici se pricep atît de bine să se dispenseze de expedientul comunicației dintre un erou și confidentul său — menite a ne face să cunoaștem starea de spirit și intențiile celui dintîi, — încît introduc chiar și pe un prieten atît de important și devenit proverbial, precum Pilades, ca persoană mută. Dar oricît și-a bătut joc lumea de confidenți și oricît de mare ar fi rușinea de a trebui să joci rolul lor, totuși scriitorii, pînă la Alfieri, nu s-au priceput cum să scape de ei.

Un alt inconvenient sînt expunerile sau prezentările situației inițiale. Ele constau, de cele mai multe ori, din spovedanii bine alcătuite și făcute pe îndelete confidenților. Tocmai acel public, a cărui nerăbdare îi disciplinează atît de riguros pe poeți și pe actori, dispune totuși de suficientă răbdare pentru a admite să i se expună, în prezentări prolixe, ceea ce ar trebui să se dezvolte concret chiar sub ochii lui. Se recunoaște, în general, că rareori vreo expunere este ireproșabilă, că personajele

pornesc cu tiradele lor mult mai departe decît ar trebui s-o facă în mod firesc, pentru a-şi spune lucruri pe care le ştiu deja şi unii şi alţii etc. Dacă treaba este complicată, atunci expunerile devin foarte adeseori greoaie : ţi se învîrteşte capul într-adevăr cînd auzi expunerea lui Heraclius sau a Rodogunei. Chaulieu[13] spune despre *Rhadamist* al lui Crébillon : „Piesa ar fi întru totul limpede, dacă n-ar avea o expunere.“ Mie îmi pare însă greşit întregul lor sistem de expunere, atît în tragedie, cît şi în comedia mai elevată, şi anume faptul de a porni de la început didactic, fără mişcare dramatică. La ridicarea cortinei, atenţia spectatorului este distrasă aproape inevitabil de turburări exterioare, participarea lui încă n-a fost solicitată, şi iată că poetul îi cere un avans de atenţie pentru discuţia lui uscată, avans pe care, orice om cu greu va fi înclinat să i-l acorde. Se va obiecta că doar şi poeţii greci au procedat la fel. Dar la ei treaba era în general foarte simplă, iar spectatorii erau informaţi anticipat ; dealtfel şi expunerile lor, cu excepţia neartisticelor prologuri ale lui Euripide, nu au caracterul insistent didactic al celor franceze, ci în ele se găseşte viaţă şi mişcare. Cît de minunat expun, în schimb, lucrurile Shakespeare şi Calderón ! Ei antrenează fantezia cu vioiciune chiar de la început, iar cînd spectacolul este gata cîştigat, abia atunci se fac prezentările necesare ale faptelor presupuse. Firește că acest mijloc le este interzis autorilor francezi de tragedii, care drămuiesc cu atîta parcimonie tot ceea ce este evident pentru ochi, orice acţiune concretă, şi care trebuie să-şi rezerve asemenea lucruri pentru ultimele acte, pentru a mai dispune încă de un oarecare crescendo.

Pentru a rezuma pe scurt cele spuse pînă aici : francezii au încercat să-şi alcătuiască tragedia lor după o idee strictă, dar în locul ei n-au conceput decît o noţiune

---

[13] Guillaume Amfrye, Abbé de Chaulieu (1639—1720), poet francez care începe să scrie tîrziu, sub îndemnul lui Chapelle, poeme anacreontice originale şi elegante ca formă *(n. tr.)*.

abstractă. Și au cerut demnitate și măreție tragică, situații și pasiuni tragice, patos tragic, toate absolut nude și pure, fără nici un adaos de altă natură. Prin asemenea deplasare din ambianța lor, toate aceste lucruri au trebuit să piardă mult din veridicitate, din adîncime și din specific, iar ansamblul compoziției a fost lipsit de farmecul variației și al unei zugrăviri libere, ca și de acele efecte captivante pe care le produce asupra noastră doar ceea ce e pregătit încet și crește treptat și descrește apoi în mod firesc. În privința teoriei artei tragice, ei se află aproximativ în faza în care se aflau cu privire la arta grădinilor pe vremea lui Lenôtre [14]. Întregul merit este axat pe un triumf smuls naturii prin artă. Regularitatea ei o înțeleg doar ca o simetrie, trasă cu compasul, a unor șiruri de pomi aliniați, a unor garduri vii tunse etc. Zadarnic ne-am strădui să-i facem pe arhitecții unor asemenea grădini să înțeleagă că într-un parc englezesc există un plan, o ordine ascunsă, și să le arătăm cum o serie de picturi peisagiste își sporesc reciproc valoarea prin gradația, variația contrastelor lor și urmăresc, toate, declanșarea unei anumite stări sufletești.

Prejudecățile permanent înrădăcinate ale unei întregi națiuni sînt rareori întîmplătoare, ele sînt mai curînd în legătură cu o carență generală a predispozițiilor interioare, de la care nu sînt întru totul exceptate nici măcar cele mai deosebite spirite ce le dirijează pe celelalte. Nu trebuie deci să considerăm asemenea prejudecăți doar ca simple cauze, ci, totodată, ca efecte semnificative. Recunoaștem cu plăcere că strîmtul sistem de reguli, critica rațională analitică, i-a frînat pe autorii francezi de tragedii ; totuși continuă să rămînă îndoielnic, dacă din proprie inițiativă ei ar fi ales forme artistice mai cuprinzătoare și cum le-ar fi umplut. Desigur, celor mai eminenți dintre ei nu le-au lipsit mijloacele și talentul. Dacă-i apreciem pe fiecare în parte, nu-i putem ierta cu

---

[14] André Lenôtre (1613—1700), creatorul artei grădinilor în Franța ; de la el au rămas parcurile de la Versailles, St. Cloud, Fontainebleau *(n. tr.)*.

nimic; în general ar trebui mai curînd să-i compătimim decît să-i criticăm, iar acolo unde, în ciuda unor împrejurări atît de nefavorabile, au realizat totuşi lucruri minunate, ar trebui să-i admirăm îndoit, deşi nu putem să acceptăm locul comun, că dificultatea învinsă oferă satisfacţie, şi nici să găsim ceva merituos în faptul că o operă de artă este totodată şi o dovadă de măiestrie. Nu trebuie admonestată cu rigoarea cuvenită decît pretenţia nejustificată a francezilor ca, pornind de la unilateralitatea lor, să se erijeze în legislatori ai gustului pentru întregul neam omenesc.

Dintre antichităţile teatrului francez am amintit pe scurt ceea ce era necesar. Încetul cu încetul, obligaţiile poetului au fost determinate tot mai strict de credinţa în autoritatea anticilor şi în infailibilitatea lui Aristotel. În rest însă, cîtă vreme arta dramatică din Franţa nu se dezvoltase printr-o educaţie autohtonă pînă la independenţa deplină, înclinaţia i-a atras pe poeţii lor către teatrul spaniol. Nu numai că l-au imitat, dar au şi împrumutat din acel tezaur de inventivitate ingenioasă. Iar lucrul acesta nu este valabil numai pentru epoca mai veche, din vremea lui Richelieu, ci a dăinuit încă în toată prima jumătate a epocii lui Ludovic al XIV-lea; Racine este poate cel mai vechi poet care pare să nu-i fi cunoscut deloc pe spanioli sau, cel puţin, este sigur că n-a suferit nici o influenţă din partea lor. Comediile lui Corneille sînt, aproape toate, prelucrări ale unor piese spaniole; dintre operele rămase celebre, *Cidul* şi *Don Sancho de Aragon*. Singura piesă a lui Rotrou[15] care s-a impus pe scenă, *Venceslas*, este după Francisco de Rojas[16]; piesa neterminată a lui Molière, *Prinţesa de Elis*

---

[15] Jean de Rotrou (1609—1650), unul dintre cei mai de seamă dramaturgi francezi, contemporan cu Corneille; a scris tragicomedii, tragedii şi comedii după modelul lui Plaut, cu intrigi baroce, toate avînd ca temă iubirea *(n. tr.)*.

[16] Francisco de Rojas Zorilla (1607—1648), poet dramatic spaniol din grupul lui Calderón, cu rol important pentru dezovltarea şi desăvîrşirea dramei spaniole, prin umani-

este după Moreto [17], *Don Garcia de Navarra* după un anonim, *Festinul lui Pierre* își poartă pecetea originii pe frunte[18]; în ceea ce privește piesele lui Thomas Corneille nu este nevoie decît să le vedem pentru a ne convinge că — exceptînd doar cîteva — sînt prelucrări ale unor piese spaniole; tot așa și lucrările mai vechi ale lui Quinault[19], și anume comediile și tragicomediile sale. Dreptul de a se inspira fără prea multe scrupule din acea sursă era atît de înrădăcinat, încît poeții francezi, care le prelucrau, împrumutînd fățiș, nici măcar nu-și dădeau osteneala să-l numească pe autorul originalului și să restituie adevăratului destinatar o parte din aplauzele, pe care puteau să le recolteze. Numai în cazul *Cidului*, textul poetului spaniol a fost citat adeseori, tocmai pentru că lumea voia să-i conteste lui Corneille meritul originalității. Ar fi cu siguranță o îndeletnicire instructivă aceea de a căuta modelele — bineînțeles dacă nu fac parte dintre cele mai celebre sau dacă nu sînt ușor de recunoscut prin însăși titlu — și de a întreprinde o comparație a lor cu imitațiile. Numai că, în această privință, ar trebui procedat altfel decît a făcut Voltaire în cazul

---

zarea soluționării conflictelor; a fost foarte copiat în țările occidentale, mai ales în Franța (de Lesage, Corneille, Scarron, Beaumarchais *(n. tr.)*.

[17] Don Augustin Moreto y Cabana (1618—1669), poet dramatic din cercul lui Calderón, autor a 69 de comedii bine echilibrate și pline de sensibilitate, în care evită intrigile complicate; mai toate au teme luate de la Tirso de Molina și Lope de Vega, pe care le dezvoltă cu multă măiestrie artistică *(n. tr.)*.

[18] Și trădează totodată necunoașterea limbii spaniole de către Molière. Căci, chiar în cazul unor cunoștințe sumare, cum ar fi putut traduce *el convidad de piedra* „oaspetele de piatră" prin ospățul de piatră, care n-are nici un înțeles aci și care, în orice caz, nu s-ar potrivi decît pentru ospețele lui Midas *(n. a.)*.

[19] Philippe Quinault (1635-1688), dramaturg francez, autor de comedii, tragedii, tragicomedii și librete de operă pentru Lully; acțiunile complicate, sentimentele delicate și versificația cizelată au asigurat pieselor sale succes de public și influență asupra lui Racine *(n. tr.)*.

lui *Heraclius*, unde Garcia de la Huerta [20] a demascat incontestabil atît de marea sa ignoranţă, cît şi revoltătoarea şi intenţionata răstălmăcire. Dacă cele mai multe dintre aceste prelucrări nu prea mai plac astăzi în Franţa, asemenea lucru încă nu este un argument decisiv împotriva originalelor, care probabil că au fost mai totdeauna considerabil denaturate. Nimic nu se deosebeşte mai mult decît caracterul naţional francez de cel spaniol, prin urmare şi spiritul limbii şi poeziei lor. Poeziei franceze îi este specifică cea mai lucidă conciziune; cea spaniolă are, în Occidentul cel mai depărtat, o vînă orientală, fapt care se explică uşor, dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra istoriei ei: ea se îmbată de imagini îndrăzneţe şi de jocuri ale spiritului. Dacă însă lipsim piesele lor de această găteală luxuriantă şi dacă din văpaia coloritului romanţelor lor şi din variaţiile muzicale ale strofelor rimate, în care sînt scrise, le constrîngem să intre în monotonia alexandrinului şi mai adăugăm în plus regularitatea exterioară, păstrînd însă în rest caracterele şi situaţiile cu ceea ce au ele esenţial, atunci nu mai există nici o concordanţă între conţinut şi tratare şi se pierde acea veridicitate care încă mai este posibilă în domeniul fantasticului.

Farmecul poeziei spaniole constă în general din împletirea înaltei seriozităţi entuziaste a unor sentimente, ce provin de fapt din nord, cu adierea agreabilă a sudului şi cu orbitorul fast al orientului. Corneille avea afinităţi cu spiritul spaniol, dar numai sub primul aspect; ar putea fi considerat un spaniol educat în Normandia. Este regretabil că după *Cid* n-a mai tratat — fără a se ralia unui model străin — subiecte în care să se poată lăsa cu totul în voia sentimentului său pentru onoarea şi fidelitatea cavalerească. În schimb, s-a lansat în istoria romană, iar patriotismul rigid al romanilor mai vechi, ca

---

[20] Vicente García de la Huerta (1734—1787), scriitor spaniol, cunoscut ca autor al celei mai bune tragedii spaniole din sec. 18, *La Raquel*, construită după regulile clasice; a scris şi elegii, sonete şi egloge în spiritul modei vremii *(n. tr.)*.

și politica orgolioasă a celor de mai tîrziu, au trebuit să-i înlocuiască acele noțiuni și au fost îmbrăcate, într-un fel, în haina lor. El a urmărit să trezească mult mai puțin groază și compătimire, cît mai ales admirație prin caracterele și uimire prin situațiile eroilor săi. El nu te emoționează aproape niciodată și doar rareori poate să te zguduie. În schimb, aș spune că are o asemenea predilecție pentru admirație, încît nu-i ajunge s-o pună doar în slujba eroismului virtuții, ci o acaparează deopotrivă pentru eroismul viciului, prin îndrăzneala, tăria sufletească, prezența de spirit și planarea deasupra tuturor slăbiciunilor omenești, cu care îi înzestrează pe criminalii și criminalele sale. Ba chiar, adeseori, personajele sale se îngîmfă cu fanfaroană mîndrie, fără ca să ne putem da seama ce anume motive ar avea pentru a fi mîndri : sînt pur și simplu mîndri de mîndria lor. Nu putem afirma prea deseori că ei ne stîrnesc interesul : fie că par să nu aibă nevoie de așa ceva, date fiind resursele atît de bogate dinlăuntrul lor, fie că nu o merită. Corneille a reprezentat lupta pasiunilor și impulsurilor, dar de cele mai multe ori nu direct, ca atare, ci gata transformată într-o luptă de principii. S-a considerat că în prezentarea iubirii a manifestat cea mai mare răceală ; asta pesemne din cauză că nu s-a putut hotărî s-o înfățișeze doar ca o slăbiciune agreabilă, oricît a pus-o în discuție pretutindeni — chiar și acolo unde nu-și avea locul —, sau poate dintr-o atitudine concedentă față de gustul timpului ori din proprie înclinație către mentalitatea cavalerească, unde iubirea apare totdeauna ca o podoabă a vitejiei, ca un fanion pestriț ce flutură în vîrful lancei, ca o panglică înnodată grațios la mînerul sabiei. El o înfățișează mult mai puțin cu forța ei ce se insinuează pe nesimțite și te antrenează fără să vrei, decît ca o datorie — aleasă inițial liber — de adorație exclusivă, care se impune însă ulterior alături de cele dintîi. Așa se întîmplă, cel puțin, în piesele sale mai bune ; în celelalte iubirea trebuie să cedeze, firește, adeseori locul orgoliului, iar aceste două forțe motrice se anihilează reciproc. De cele mai multe ori femeile sale nu sînt tocmai feminine și astfel iubirea

pe care o inspiră nu este pentru ele ultimul ţel, ci un mijloc. Prin dragoste, ele îşi stimulează iubiţii la măreţe fapte de curaj, uneori chiar la mari crime; iar bărbaţii apar astfel adesea dezavantajaţi de faptul că sînt unelte în mîna femeilor şi că se lasă trimişi de ele într-un fel de misiuni eroice, pentru a cuceri recompensa iubirii cu care sînt amăgiţi. Femei ca Emilie din *Cinna* sau Rodogune nici n-ar părea capabile de iubire în realitate. Dar, dacă Corneille se abate în cazul principalelor sale caractere de la condiţiile naturii prin exagerarea părţii energice şi prin dezavantajarea celei pasive, dacă eroii săi voiesc prea mult şi simt prea puţin, el este şi mai nenatural în ce priveşte situaţiile. Acestea sînt răsturnate de asemenea manieră prin presupuneri neverosimile, încît putem să le numim, de fapt, antiteze tragice şi totul devine cu mult mai natural, cînd ele se exprimă într-o serie de sentinţe epigramatice. Cu acest prilej îi place să plaseze contraste pe deplin simetrice. Elocvenţa sa este adeseori admirabilă prin vigoarea şi concizia ei, uneori însă degenerează în afectare şi se epuizează în aglomerări inutile. Romanii de mai tîrziu, Seneca filozoful şi Lucan i-au slujit mult prea mult de model, ba chiar şi din tragedianul Seneca a trecut, din păcate, o vînă în el. Din cauza fastului adeseori obositor al declamaţiilor retorice, au fost apreciate exagerat unele vorbe simple[21] presărate printre ele. Aceste cuvinte ar putea fi lăudate, firește, dacă ar sta acolo singure; dar după ele urmează tirade lungi care şterg din nou impresia. Dacă într-una din piese mama spartană îi spune fiului ei — ca şi tatăl Horaţilor în cealaltă piesă — odată cu înmînarea scutului, cunoscutele cuvinte: „Cu el sau pe el!“, cu siguranţă că n-a mai adăugat nimic la aceasta. Corneille a avut o predispoziţie deosebită pentru prezentarea orgoliului şi dorinţei de dominaţie, pentru prezentarea unei pasiuni care înăbuşe toate celelalte sentimente omeneşti

---

[21] De exemplu, acel „Qu'il mourût“ al părintelui Horaţilor, „Soyons ami“ din *Cinna*, chiar şi acel „Moi“ al Medeei care, în treacăt fie spus, e luat de la Seneca *(n. a.)*.

și care se instaurează cu atît mai puternic într-un suflet ce a devenit aproape un pustiu rece. Tinerețea lui s-a desfășurat în vremea ultimelor războaie burgheze; el a mai apucat încă resturile independenței feudale. Nu vreau să decid aici ce influență a putut avea asupra lui acest fapt, dar nu se poate contesta că simțul pentru marea importanță a problemelor politice, pe care l-a confirmat de atîtea ori, s-a pierdut complet în epoca următoare și a devenit din nou activ abia la Voltaire. Tributul său de lingușeală la adresa lui Ludovic al XIV-lea l-a adus dealtfel, ca toți ceilalți poeți de atunci, în versuri astăzi uitate.

Racine, care a fost declarat categoric poetul favorit al națiunii franceze cu nici măcar un secol în urmă, s-a găsit în timpul vieții sale într-o situație nici pe departe atît de favorabilă și, în afară de cîteva succese răsunătoare, nu s-a putut bucura netulburat de gloria sa. Lumea a înțeles abia după aceea ce a realizat el pentru ultima cristalizare a limbii franceze, cît de neîntrecut a fost în expresie și în construirea versurilor; pe scenă a avut concurenți și anume concurenți care i-au fost preferați oarecum pe nemeritate. Pe de o parte au luat formal atitudine împotriva lui admiratorii exclusivi ai lui Corneille, în frunte cu doamna de Sévigné[22]; pe de altă parte a încercat să-l supralicitеze pe Pradon[23], care s-a impus mai tîrziu, și acesta a izbutit într-adevăr să cîștige de partea lui nu numai mulțimea, ci, după cît se pare, pînă și curtea, oricît a tunat și-a fulgerat Boileau împotrivă-i. Din păcate, mîhnirea pricinuită de acest fapt i-a

---

[22] Madame de Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné, (1626—1696), scriitoare franceză, a lăsat o bogată corespondență (peste 1500 scrisori), în care exprimă impresii generale despre întîmplările politice, sociale și culturale, despre teatru, despre scriitori etc. *(n. tr.)*.

[23] Jacques Pradon (1644—1698), dramaturg francez, autor de tragedii după modele antice cu intrigă sentimentală dezvoltate excesiv *(Pyrame și Thisbé*, 1674; *Phèdre și Hippolyte*, 1677; *Regulus*, 1688; *Scipio Africanul*, 1697 etc.); rival al lui Racine, l-a admirat totuși în secret și l-a imitat în unele din piesele sale *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

întrerupt lui Racine cariera artistică tocmai cînd ajunsese la deplina maturitate a spiritului ; mai tîrziu, o evlavie rău înţeleasă l-a împiedicat să revină la îndeletnicirile teatrale şi doar doamna de Maintenon [24] a putut să-l mai determine să prelucreze subiecte religioase pentru anumite ocazii. Probabil că ar mai fi putut da încă multe alte opere de valoare, dat fiind că în scrierile sale existente se poate înregistra, aproape neîntreruptă, o remarcabilă evoluţie ascendentă. El este un poet cu desăvîrşire amabil : avea o mare receptivitate pentru toate emoţiile mai delicate şi o anumită graţie în felul de a le exprima. Moderaţia sa, care nu-l lasă nicăieri să depăşească limitele convenabilului, nu vrem s-o supraapreciem, întrucît el n-a excelat prin tărie de caracter, ba chiar se străvăd urme de slăbiciune, care, din cîte se pretinde, par a se fi manifestat şi în viaţa lui. S-a pus deopotrivă şi în slujba galanteriei dulcege, acolo unde ea serveşte ca o iluzie a iubirii doar la înnodarea intrigii, dar adeseori a răzbătut pînă la o prezentare mai autentică a iubirii, mai ales în caracterele sale feminine ; şi multe dintre scenele sale de dragoste respiră o voluptate delicată, ce se insinuează cu atît mai ispititoare sub vălul celei mai grijulii moralităţi. Contradicţiile pasiunii nefericite, rătăcirile unui suflet bolnav lăsat pradă unor dorinţe irezistibile le-a descris mai mişcător şi mai profund decît a făcut-o înaintea lui, şi poate chiar şi după el, vreun alt poet francez. În general, avea mai multă înclinaţie spre elegiac şi idilic, decît spre eroic. Nu vreau să spun cu asta că nu s-a ridicat niciodată pînă la prezentări mai serioase şi mai elevate, ca în *Britannicus* şi *Mithridat* ; dar şi aici se poate deosebi ce i-a inspirat subiectul şi ce a zugrăvit cu preferinţă personală, unde este mai puţin artist dramatic şi lasă mai curînd să vorbească sentimentul. Să nu uităm nici că Racine a scris

---

[24] Françoise d'Aubigné, marchiză de Maintenon (1635—1719), fiica celebrului poet francez protestant Constant Agrippa d'Aubigné şi iubita (sau poate soţia în secret a lui Ludovic al XIV-lea), a ţinut un salon frecventat de toată lumea bună şi a influenţat activ viaţa politică, religioasă şi culturală *(n. tr.)*.

cele mai multe din piesele sale la o vîrstă foarte tînără și că acest fapt a putut să aibă o influență asupra alegerii subiectelor. El ne revoltă rareori prin caracterul respingător necamuflat al unor orori căutate, așa cum fac Corneille și Voltaire, doar uneori a ascuns, sub forme prea politicoase, aspectele cu adevărat dure, dezagreabile și josnice. Alcătuirea pieselor sale nu o pot găsi chiar atît de ireproșabilă cum o consideră criticii francezi ; cel mai mult aș avea de obiectat împotriva subiectelor împrumutate din vechea mitologie ; totuși cred că, față de regulile și convențiile acceptate, cu greu s-ar fi putut descurca, în cele mai multe cazuri, cu mai multă precauție și îndemînare, decît a făcut-o. Oricîte ar fi de obiectat față de anumite aspecte ale realizărilor sale, totuși aproape că nu poate fi lăudat suficient prin comparație cu alții și în ansamblul literaturii franceze.

Odată cu Voltaire, a cărui primă apariție pe scenă, în tinerețea sa, aproape că atinge veacul lui Ludovic al XIV-lea, începe o nouă epocă a tragediei franceze. Modificările și extinderile pe care le-a întenționat, și în parte le-a și înfăptuit cu adevărat, le-am amintit mai sus în general. Corneille și Racine au trăit o viață de artist propriu-zisă, ei erau cu tot sufletul poeți dramatici, nu doreau să fie altceva, ca scriitori, și toate studiile lor erau îndreptate în acest sens. Voltaire, dimpotrivă, voia să strălucească în toate genurile posibile ; o vanitate plină de neliniște nu-i îngăduia să tindă la desăvîrșire doar într-un singur gen ; dată fiind multilaterala abilitate a spiritului său, n-a putut să evite superficialitatea și lipsa de maturitate a noțiunilor. Pentru a putea înțelege just poziția sa față de cei doi predecesori în arta tragică, trebuie să comparăm între ele trăsăturile caracteristice ale celor două epoci, a celei în care el a dat tonul și a celei premergătoare, clasice. În timpul lui Ludovic al XIV-lea, credința tradițională domnea neatinsă peste cele mai importante îndeletniciri ale omenirii ; în poezie nu se căuta atît de mult îmbogățirea spiritului, cît educația printr-o delectare liberă și nobilă. Acum se trezise nevoia de a gîndi și, din păcate, o curiozitate cute-

zătoare devansa grăbită adîncimea ce trebuia cercetată ; și astfel, după o adînc înrădăcinată carență morală publică, un scepticism ironic primejdios a zdruncinat citadelele oricăror convingeri ce stăteau în legătură cu religia, cu morala și cu asigurarea coexistenței sociale. Voltaire a fost alternativ gînditor, retorician, sofist și zeflemist. Intențiile sale, în parte ilicite, nu i-au lăsat nici în cariera sa de artist o libertate deplină. Întrucît vedea publicul dornic de un luminism mai mult tolerat prin favoarea nobililor, decît salutat formal ca binevenit și introdus prin instituții publice, el n-a pregetat să vină în întîmpinarea acestor necesități și să prezinte pe scenă, în versuri frumoase, ceea ce nu se putea predica de la pupitrele profesorilor și oratorilor ; a folosit poezia ca mijloc pentru scopuri străine. Acest lucru umbrește foarte adesea puritatea artistică a prezentărilor sale. În *Mahomed* a vrut să înfățișeze primejdiile fanatismului sau, ca s-o spunem fără înconjur, ale credinței în vreo revelație în general. În acest scop denaturează batjocoritor un măreț caracter istoric, îngrămădește în mod respingător cele mai revoltătoare orori și schingiuie sentimentul. Întrucît era cunoscut, în general, ca un adversar îndîrjit al creștinismului, a conceput trimful vanității sale în faptul de a emoționa totuși, în *Zaïre* și *Alzire*, prin concepții creștine. Și aici șiretlicurile înrădăcinate ale minții sale au făcut, odată, de rușine inima lui emotivă și receptivă față de bine, măcar în înflăcărări momentane ; a izbutit cu adevărat, iar aceste emoționante pasaje religioase îl acuză pentru atîtea blasfemii ușuratice ale ignorării voite. În Anglia, el cunoscuse o constituție mai liberală și se entuziasmase pentru ea. Corneille tratase republicanismul și politica romană mai ales din cauza accentului lor poetic ; Voltaire, dimpotrivă, le-a prezentat poetic pentru a influența politic opinia poporului. Întrucît își închipuia că-i cunoaște pe greci mai bine decît predecesorii săi și dobîndise o cunoaștere sumară și a teatrului englez și a lui Shakespeare — care înainte de el erau, pentru Franța, insule încă nedescoperite —, a vrut să folosească și acest lucru în avantajul său. A în-

sistat asupra seriozității, stricteții și simplității prezentării grecești și s-a apropiat într-adevăr de ea, în măsura în care a exclus iubirea din tratarea diferitelor subiecte unde nu-și avea locul. A vrut să trezească din nou la viață maiestatea scenelor grecești și, sub aspectul acesta, a făcut mult bine prin faptul că, după el, ochii nu mai erau răsplătiți cu atîta parcimonie în cursul reprezentației teatrale. De la Shakespeare a împrumutat, după propria sa părere, lovituri de teatru îndrăznețe și, în privința aceasta, a nimerit-o de cele mai multe ori cît se poate de nefericit : atunci cînd, după modelul acelui mare maestru, a îndrăznit în *Semiramida* să aducă la lumină o umbră din infern, s-a produs o întreagă serie de confuzii. Într-un cuvînt, el a făcut necontenit experiențe cu arta dramatică, recurgînd cînd la un mijloc, cînd la altul pentru a obține efect. De aceea, lucrările lui au rămas uneori la jumătatea drumului între studiu și operă de artă ; se simte în întreaga sa formație ceva șovăitor și nefinit. În limitele lor, Corneille și Racine sînt mult mai desăvîrșiți ; ei sînt integral ceea ce sînt și nu au habar de altceva sau de ceva mai înalt. Pretențiile lui Voltaire sînt mult mai mari decît mijloacele sale. Corneille a rostit maximele eroismului mai sublim, Racine a făcut ca emoțiile naturale să fie exprimate mai gratios ; dar Voltaire — trebuie să recunoaștem — a pus mult mai eficient în joc resorturile morale, se raportează mai mult la condițiile primare ale sufletului și, din această cauză, declanșează, în unele din piesele sale, o emoție mai profundă decît ceilalți doi.

Numai primul și ultimul dintre acești trei maeștri ai teatrului tragic francez pot fi numiți fecunzi și nici măcar aceștia, prin comparație cu grecii. Faptul că Racine nu a dat mai mult stă, ce-i drept, parțial în legătură cu condițiile întîmplătoare ale vieții. În schimb, el se bucură de avantajul că, în afară de primele încercări de tinerețe, toate piesele sale s-au menținut pe scenă și în aprecierea generală. Dintre piesele lui Corneille și ale lui Voltaire, dimpotrivă, multe au căzut chiar de la început sau au dispărut mai tîrziu și, chiar și ca lectură,

Scanned with OKEN Scanner

sînt respinse cu totul sau trecute pe ultimul plan, din care cauză, sub titlul de capodopere ale lor, s-au alcătuit antologii din operele lor. Într-adevăr, este ciudat cîte încercări în domeniul tragediei eșuează în Franța, față de una care are succes. Laharpe socotește că de la moartea lui Racine s-ar fi reprezentat sau tipărit cam la vreo mie de tragedii, dintre care, în afară de cele ale lui Voltaire, s-au menținut pe scenă aproximativ treizeci. Cu toată marea emulație din acest domeniu, repertoriul de tragedii al francezilor este de aceea puțin numeros. Nu ne încumetăm să dăm aici o listă completă ; și cu atît mai mult depășește posibilitățile noastre o examinare analitică amănunțită a fiecărei piese. Nu putem decît să schițăm, în trăsături fugare, caracterul și valoarea relativă a celor mai bune dintre operele celor trei maeștri și ale altor cîțiva, care merită să fie menționați în mod excepțional.

Corneille și-a inaugurat calea gloriei cît se poate de strălucit cu *Cidul*, din care firește că nu-i aparține decît realizarea. El pare să fi urmat cu exactitate planul spaniolului. *Cidul* lui Guillén de Castro [25] nu mi-a căzut încă în mînă, pentru a putea face o comparație precisă. Judecînd după probele anexate, piesa este scrisă mult mai simplu ; abia poetul francez, care a prelucrat-o, a împodobit-o cu fast retoric. În schimb, rămîne de văzut ce a lăsat deoparte sau a sacrificat. Toți criticii francezi sînt de acord asupra faptului că rolul infantei este inutil. Ei nu înțeleg cum a vrut poetul spaniol — prin faptul că o prințesă își uită rangul ei înalt de dragul lui Rodrigo — să-l distingă pe acesta ca floare a cavalerismului amabil și să justifice cu atît mai mult dragostea Himenei, care se afirmă împotriva unor mobiluri atît de puternice. Firește că pasiunea infantei trebuie să fi fost înfățișată mai muzical, iar isprăvile lui Rodrigo împotriva mauri-

---

[25] Guillén Castro y Bellvis (1569—1631), poet dramatic spaniol, cel mai de seamă reprezentant al școlii lui Lope de Vega ; a dramatizat cu multă măiestrie teme eroic-populare din vechile romanțe, în special *Tinerețea Cidului*, care a slujit de model lui Corneille *(n. tr.)*

lor mai epic, adică desfășurîndu-se mai concret, pentru a încînta prin ele însele și a produce în general efectul pe care trebuie să-l aibă. Probabil că așa și sînt în spaniolă. Încîntarea generală produsă de apariția acestei piese, încîntare ce se întemeiază întru totul pe conflictul dintre cele mai pure sentimente, al onoarei, al iubirii și al datoriei filiale, fără imixtiunea oricărui alt mobil lipsit de noblețe, dovedea un simț romantic încă viu la spectatorii care se lăsau în voia impresiilor firești. Învățații n-au recunoscut cîtuși de puțin acest lucru ; în frunte cu Academia, ei au afirmat că acest subiect (unul dintre cele mai frumoase de care a avut parte cîndva vreun poet) nu este potrivit pentru o tragedie ; incapabili să se transpună istoric într-o altă epocă, ei au criticat multe lucruri presupuse neverosimile și neconvenabile [26]. Firește că Cidul nu este o tragedie în înțelesul anticilor, dealtfel și poetul l-a numit mai întîi o tragicomedie. Măcar de ar fi dispărut cu acest prilej respectarea lui Aristotel în chestiuni care nici măcar nu intră sub jurisdicția lui !

Horaților li se reproșează lipsa de unitate : uciderea surorii și achitarea romanului victorios pare să fie o a doua acțiune, independentă de lupta dintre Horați și Curiați. Corneille însuși s-a lăsat convins de aceste palavre. Găsesc că este pe deplin justificat în această privință. Dacă nu urma să fie înfățișată și uciderea Camillei, atunci femeile nu aveau ce căuta nici în primele acte, iar fără victoria patriotismului asupra legăturilor de familie, lupta n-ar fi fost o acțiune, ci pur și simplu o întîmplare fără conflict tragic. Dar o adevărată lipsă îmi pare faptul că Corneille a tratat o întîmplare publică, ce decide destinul a două state, cu totul *intra privatos parietes*, înlăturînd orice element spectaculos. De aceea și scade atît de mult în valoare actul al cincilea. Ce impresie

---

[26] Scudéry chiar vorbește despre Chimène ca despre un monstru și califică ansamblul pe scurt : „*Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur*". Încîntător : Omul se pricepea la romantism ! *(n. a.)*.

cu totul diferită ar face, dacă unul dintre Horați ar fi judecat solemn în fața regelui și a poporului, pe temeiul acelui crud articol de lege, și ar fi salvat prin implorările și tînguielile tatălui, așa cum descrie Livius desfășurarea faptelor. Mai departe, poetul nu s-a mulțumit cu o soră a Horaților care iubește pe unul din Curiați, așa cum i-a pus-o la îndemînă istoria ; el a trebuit să mai invente încă o soră a Curiaților, căsătorită cu unul din Horați : și, pe cînd la cea dintîi soră, înclinația personală stă mai presus de iubirea de patrie, la cealaltă raportul este inversat. De aici, rezultă o mare neverosimilitate : căci oare cum au fost aleși pentru duel niște oameni ale căror legături de familie erau deja cunoscute și care aveau motive reciproce să se cruțe ? Dealtfel și uciderea surorii de către învingător nu este acceptabilă, decît doar dacă ni-l închipuim la vîrsta cea mai încăpățînată și încă întru totul nestăpînită a tinereții. Cel căsătorit dintre Horați ar fi suportat-o cu mai multă înțelepciune și blîndețe pe nefericita sa soră sau, altfel, ar fi însemnat că era un om crud și brutal.

Cinna este apreciată, în genere, cu mult mai presus de Horați, cu toate că aici se simte, în privința purității concepțiilor, o cădere adîncă din acele sfere ideale în care s-a desfășurat acțiunea celor două piese precedente. Totul este confuz și adesea netransparent. Republicanismul lui Cinna este doar o deghizare a unei alte pasiuni : el este o unealtă în mîinile Emiliei care, la rîndul ei, jertfește necontenit pretinsa ei iubire de dragul dorinței de răzbunare. Mărinimia lui August apare ambiguă, ca înțelepciune a unui tiran devenit fricos din cauza vîrstei. Conjurația este trecută, printr-o splendidă naratiune, pe planul ultim : ea nu trezește acea tensiune sumbră prin care devine un obiect atît de teatral. Spiritualul Balzac a numit-o laudativ pe Emilia, sufletul propriu-zis al piesei, „o furie demnă de adorație". Numai că furiile înseși puteau fi împăcate prin purificări și ispășiri ; Emilia rămîne insensibilă față de orice îmblînziri datorate unei fapte bune ; adorarea unei făpturi atît de

neferminine aproape că nu se potrivește nici unui îndrăgostit. Dealtfel ea nici nu are alți adoratori mai buni decît Cinna și Maximus, niște mari ticăloși a căror remușcare este prea tîrzie pentru a putea fi considerată sinceră.

Aici se dezvăluie deja predispoziția către un machiavelism al mobilurilor, în care degenerează mai tîrziu, întru totul, poezia lui Corneille și care nu este numai respingător ci, pe deasupra, de cele mai multe ori și neîndemînatic și greoi. El se mîngîie cu gîndul că, în privința cunoașterii lumii și a oamenilor, a curții și a politicii, cuprinde cu mintea mobilurile cele mai rafinate. Cu o fire fundamental cinstită, el cutează să vrea „să-i dea lecții ucigătorului Machiavel“ și etalează, prolix și didactic, ceea ce a observat referitor la asemenea meșteșuguri. Nu are habar de felul cum o politică egoistă și lipsită de scrupule se insinuează lent și se preface cu suplețe. Dacă ar fi fost cît de cît în stare de asemenea lucru, ar fi putut doară să învețe de la Richelieu cîte ceva în această privință.

Dintre celelalte piese, în care Corneille a înfățișat spiritul roman de libertate și de dominație, *Moartea lui Pompei* este cea mai remarcabilă, deși plină de o măreție mai mult strălucitoare decît autentică, așa cum nici nu era altceva de așteptat de la un Cento[27] alcătuit din antitezele hiperbolice ale lui Lucan. Aceste performanțe ale retoricii sînt înșirate pe firul unui conflict prost înjghebat. Alături de descrierea ultimelor destine ale marelui Pompei, alături de doliul cu iz de răzbunare al soției sale și de mărinimoasa compasiune a lui Cezar, intrigile lui Ptolomeu și cochetăria vanitoasă a surorii sale Cleopatra par meschine. Abia și-a îndeplinit învingătorul ultima datorie față de umbra revoltată a adversarului său, că și depune omagii la picioarele frumoasei regine; el nu este numai îndrăgostit, ci îndrăgostit cu suspine și înflăcărări. Cleopatra, la rîndu-i, vrea să pună mîna pe sceptrul fratelui prin cochetăriile ei, după cum se ex-

[27] Poezie înjghebată din versurile altor poeți *(n. ed.)*.

primă însuşi poetul. Cezar a iubit, firește, o mulțime de femei, așa cum îi era felul; numai că aceste iubiri cam cinice, înfățișate întru totul conform adevărului, ar putea să pară cam neconvenabile pe scenă. Cine își poate stăpîni rîsul cînd Roma imploră, în tirada lui Cezar, dragostea *castă* a Cleopatrei să-i dăruiască Cezari mititei.

Într-o operă mult mai tîrzie, *Sertorius*, Corneille a găsit mijloace să-l facă pe marele Pompei să pară mărunt, iar pe erou să pară ridicol. Sertorius exclamă o dată:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique![28]

Aceasta se poate aplica la toate personajele piesei. De fapt ele nu iubesc cîtuși de puțin, dar fac ca o pretinsă iubire să slujească scopurilor politice. Sertorius, un luptător călit în războaie, se preface, în ciuda părului cărunt, îndrăgostit de regina spaniolă, Viriata, dar totodată împinge în locul său pe un altul, iar el însuși se oferă Aristiei; întrucît Viriata insistă ca Sertorius să se însoare numaidecît cu ea, el o roagă, plin de teamă, să-i acorde o amînare; în afară de alte expresii drăguțe, Viriata îi spune fără înconjur că ea nu știe ce înseamnă nici a iubi, nici a urî; Aristia, soția repudiată a lui Pompei, îi spune acestuia: ia-mă îndărăt în casa ta, altfel mă mărit cu un altul; Pompei o roagă să aibă răbdare doar pînă la moartea lui Sylla, pe care nu poate să-l ofenseze; nu mai pomenim nimic de josnicul ticălos Perpenna. Predispoziția către o asemenea glacialitate sufletească poate fi înregistrată încă de timpriu la Corneille, dar în operele sale de bătrînețe această glacialitate este intensificată de-o manieră de necrezut.

În *Polyeucte*, concepțiile creștine sînt formulate nu fără demnitate; totuși găsim aici mai multă adorație credincioasă decît însuflețire profundă pentru religie; minunile grației divine sînt mai mult afirmate decît înțelese cu o iluminare tainică. Atît tonul, cît și situațiile din primele acte tind foarte mult către comedie, așa cum a remarcat încă Voltaire. O femeie care se căsătorește fără o înclinație personală, doar din obediență față de

---

[28] Ce soartă crudă e să iubești din rațiuni politice! *(n. tr.)*.

tatăl ei, și care declară în același timp iubitului întors prea tîrziu și soțului că gingășia ei față de primul încă mai dăinuie, dar că trebuie să se mențină în limitele virtuții ; un tată de un egoism ordinar, care e necăjit de faptul că nu l-a preferat ca ginere pe primul petitor, devenit acum favoritul împăratului : toate astea nu promit nici un fel de decizii tragice mărețe. Inima împărțită a Paulinei este, de bună seamă, în firea lucrurilor și, ca atare, nu împietează asupra compasiunii spectatorilor. Sîntem de acord că situația ei și caracterul lui Severus constituie farmecul principal al piesei. Numai că prin noblețea activă a acestui roman, care are de învins o pasiune, este împinsă foarte mult în umbră renunțarea lui Polyeucte, renunțare ce pare să nu-l coste deloc pe Corneille. De aici, unii au vrut să tragă concluzia că martirajul este în general un obiect nepotrivit pentru tragedie. Și n-au cîtuși de puțin dreptate. Bucuria, cu care martirii înfruntau supliciile și moartea, nu era lipsită de sensibilitate, ci era eroismul supremei iubiri : ei trebuiau să cucerească mai întîi, prin lupte nespus de dureroase, victoria împotriva oricărei legături pămîntești, iar prin reprezentarea acestor lupte, a acestor neliniști ale naturii muritoare, în timp ce serafimul se înalță în zbor către cer, poetul poate trezi cea mai adîncă emoție. Modalitatea prin care este declanșată catastrofa în Polyeucte — anume acea șiretenie deopotrivă de stupidă și de josnică a lui Felix, datorită căreia eforturile lui Severus de a-și salva rivalul duc la pieirea acestuia — este peste măsură de repugnabilă.

Cît de mult s-o complăcut Corneille în jocul simetric al antitezelor intrigii se vede din faptul că el declară *Rodogune* drept opera sa favorită. Mă mulțumesc doar să-l amintesc pe Lessing, care a scos destul de amuzant în evidență felul cum cei doi prinți melancolici — aflați între o mamă care spune „Cine o ucide pe iubită, pe acela îl numesc moștenitorul tronului“ și o iubită care spune : „Îl aleg de soț pe cel care o ucide pe mamă“ — se lasă ațițați în mod nerod, într-un sens sau altul, în loc de a închide pur și simplu ambele furii laolaltă. Vol-

taire insistă mereu asupra actului al cincilea, ca asupra unei dintre cele mai splendide manifestări ale teatrului francez. Această apreciere selectivă a operelor artistice, care laudă unele părți prin opoziție cu întregul fără de care acestea nu pot exista, este cu totul străină de noi.

În privința lui *Heraclius*, Voltaire se străduiește în mod inutil să demonstreze că poetul Calderón nu l-a imitat pe Corneille, iar pe de altă parte a căutat zadarnic să conteste faptul că ultimul l-a avut înaintea ochilor și l-a folosit pe cel dintîi. De fapt, Corneille pretinde că totul este invenția sa, numai că și în privința Cidului nu recunoscuse, decît silit de împrejurări, ceea ce-i datora autorului spaniol. Conflictul central, anume incertitudinea tiranului Phocas care nu știe care dintre cei doi tineri este propriul său fiu și care fiul predecesorului său asasinat, are mare asemănare cu conflictul dintr-o piesă de Calderón, iar istoria nu oferea nimic asemănător ; în rest, firește că structura este cu totul diferită. Oricum ar sta lucrurile, la Calderón, îndrăzneala ingenioasă a invențiilor extravagante și farmecul coloristic sporit al poeziei sînt totdeauna egal proporționate ; la Corneille, pentru bătaia de cap pe care ne-o produce descîlcirea unei intrigi țesute greoi, nu sîntem despăgubiți decît printr-o serie de epigrame tragice, fără nici o satisfacție pentru fantezie.

Nicomedes este o comedie politică a cărei ariditate abia dacă este înseninată întrucîtva prin tonul permanent ironic din replicile eroului.

Cam atît este ceea ce se mai reprezintă pe scenă din opera lui Corneille. Operele lui ulterioare nu sînt decît doar simple tratate, într-o formă dialogată afectată, pe tema rațiunii de stat într-un caz dificil sau în altul. Tot atît de bine s-ar putea reprezenta pe scenă, ca tragedie, și o partidă de șah.

Dacă avem răbdarea să parcurgem piesele ilizibile ale lui Corneille, ne putem da seama cu uimire că sînt construite după aceleași principii ca și operele sale admirate și că nu folosesc în mai mică măsură decît ele principiile ce reprezentau, pentru el, arta, cu excepția negli-

jării stilului. Așa de pildă, *Atilla* are o asemănare izbitoare, în privința structurii, cu *Rodogune*. Este ciudat să vezi, din propriile sale aprecieri, pe ce lucruri neesențiale a pus accentul și cum pare să nu se intereseze deloc de obiectivul suprem al poeziei tragice de a dezvălui profunzimile sufletelor și destinelor omenești. Față de primirea defavorabilă din partea publicului, pe care o relatează adeseori, știe totdeauna să inventeze, ca o scuză pentru orgoliul său, cine știe ce fapt secundar neîntemeiat care ar fi fost, chipurile, de vină pentru căderea piesei.

Cu privire la primele două încercări de tinerețe ale lui Racine nu merită să fie remarcat nimic altceva, decît supleţea cu care s-a adaptat limitelor impuse de Corneille căii pe care o deschisese. În *Andromaca* se eliberează și devine, pentru prima oară, el însuși. A exprimat conflictele interioare și contradicțiile pasiunii cu o veridicitate și o insistență, cum încă nu se mai înregistrase pe scena franceză. Fidelitatea de văduvă a Andromacăi și afecțiunea maternă sînt emoționant de frumoase; mîndra Hermiona te cucerește chiar și în cursul rătăcirilor ei celor mai nestăpînite. Repulsia ei față de Oreste, după ce acesta a devenit unealta dorinței ei de răzbunare, și trezirea lui plină de disperare din ticăloasa orbire, aproape că poate fi calificată ca grandios de tragică. Rolurile bărbătești sînt, ca în general la Racine, realizate mai puțin avantajos. Continua amenințare a lui Pyrrhus de a-l preda pe Astianax, dacă Andromaca nu vrea să-i cedeze, alături de jurămintele sale galante, reprezintă meșteșugul unui călău care aplică tortura folosind fraze politicoase. Îți vine greu să ți-l imaginezi pe Oreste plecînd, în urma îngrozitoarei sale fapte, după o iubită rece și insensibilă. Matricidul nu este amintit cu nici un cuvînt, Oreste pare să-l fi uitat de-a lungul întregii piese; atunci de unde apar deodată, la sfîrșit, furiile? Este o contradicție stranie. Înlănțuirea ansamblului seamănă prea mult cu anumite jocuri de copii, în care unul aleargă înaintea celuilalt, iar celălalt încearcă să-l prindă.

În privinţa lui *Britannicus* am apreciat mai sus curiozitatea istorică a prezentării. Nero, Agrippina, Narcissus şi Barrus sînt schiţaţi atît de corect, adeseori prin uşoare aluzii, şi sînt zugrăviţi cu o paletă atît de modestă, încît nici o altă tragedie franceză nu este mai excelentă sub raportul caracterizărilor. Aici Racine a fost stăpîn pe arta de a sugera multe lucruri nespuse şi de a lăsa să se întrezărească anticipat viitorul. Doar o singură combinaţie inconsistentă, care i-a scăpat poetului, vreau s-o critic. El ni-l descrie pe crudul desfrînat, pe care educaţia nu l-a îmblînzit decît aparent, în clipa cînd se smulge pentru prima dată din legăturile educaţiei şi virtuţii. Cu toate acestea, Narcissus vorbeşte la sfîrşitul actului al patrulea de parcă se şi expusese în public ca actor şi vizitiu de care romane. Abia după ce se călăreşte prin crime serioase, coboară pînă la această ruşine. Iar faptul de a-l prezenta integral pe Nero, adică de a întruni în una şi aceeaşi persoană pe tiranul linguşitor şi laş şi pe fantastul vanitos care rîvnea după admiraţie ca poet, cîntăreţ, actor, aproape şi ca saltimbanc, şi care cita versuri din Homer în clipa spaimelor morţii, n-ar fi posibil decît într-o piesă mixtă şi nu acolo unde se cere consecvent demnitate tragică.

Faţă de *Berenice*, acest subiect de concurs pe tema unei prinţese virtuoase, criticii de artă francezi mi se par a fi fost de obicei foarte nedrepţi. E drept că este o tragedie idilică, dar plină de gingăşie delicată. Nimeni nu se pricepe să îmbrace, cu mai multe menajamente decît Racine, slăbiciunile feminine în veşmîntul unei anumite demnităţi. Oare cine se poate îndoi că Berenice i-a acordat lui Titus de mult toate dovezile afecţiunii ei, oricît de grijuliu este învăluit acest fapt? Ea seamănă cu o Magdalena de Guido, care regretă, tînjind, renunţarea ei. Greşeala capitală a piesei este rolul mult prea dificil al lui Antioh.

În legătură cu *Bajazet*, se pare că Corneille ar fi declarat, cu prilejul premierei, că turcii aceştia sînt foarte franţuziţi. Critica se referă, evident, mai ales la rolurile lui Bajazet şi al Atalidei. Bătrînul Mare Vizir este de

bună seamă destul de turc și, dacă totuși o sultană ajunge cîndva sultan, atunci ea poate arunca batista deopotrivă de sultănește ca și respingătoarea Roxană. Dealtfel, am subliniat deja că Turcia nu putea fi înfățișată decît cu greu unui public civilizat, în barbaria ei autentică. Racine a simțit acest lucru, dar n-a șlefuit decît formele, fără a modifica fundamentul. Muții și sugrumarea erau motive care nu puteau lipsi din Serai și astfel el oferă diferite descrieri foarte delicate ale strangulării. Tocmai acest lucru este contradictoriu : cînd ești atît de obișnuit cu ideea unui anumit lucru, atunci îi spui pe numele lui adevărat.

După cum remarcă și Voltaire, intriga din *Mithridate* prezintă mare asemănare cu aceea din *Avarul* lui Molière. Doi frați fac curte logodnicei tatălui lor, iar acesta îi descoperă prin șiretenie pe cel pe care-l iubește fata, prefăcîndu-se că ar vrea s-o cedeze. Consternarea celor doi fii, cînd află că tatăl lor, pe care-l credeau mort, încă trăiește și tocmai sosește, este într-adevăr, nespus de comică. Unul dintre ei strigă : „Qu'avons nous fait !“ [29] Așa se sperie doar copiii de școală care se știu vinovați de vreo năzbîtie, atunci cînd profesorul intră pe neașteptate în clasă. Scena politică, în care Mithridate cere sfatul fiilor săi cu privire la marele proiect al cuceririi Romei și în care Racine concurează în mod fericit cu Corneille, este țesută, de fapt, logic în ansamblu, totuși nu se potrivește cu tonul întregului și cu efectul pe care trebuie să-l producă. Toată simpatia se îndreaptă către Monime, care este una dintre creațiile agreabile ale lui Racine și care trezește o compătimire delicată.

În privința nici unei opere a acestui poet părerea cititorului german nu se poate deosebi mai mult de aceea a criticilor francezi și a întregului lor public, decît în privința *Ifigeniei*. Voltaire o declară o tragedie a tuturor timpurilor și popoarelor, care se apropie cel mai mult de perfecțiune, în măsura în care perfecțiunea este accesibilă oamenilor ; iar compatrioții săi sînt oarecum unanim

[29] „Ce-am făcut !“ *(n. tr.)*.

de acord cu el. Noi vedem în ea doar o tragedie greacă modernizată, ale cărei moravuri nu se mai potrivesc cu tradițiile mitologice, a cărei simplitate este distrusă de intriganta Erifile și în care îndrăgostitul Ahile, oricît de semeț s-ar comporta în rest, este întru totul insuportabil. Laharpe pretinde că Ahile al lui Racine este chiar mai homeric decît acela al lui Euripide. Ce mai poți spune la una ca asta ! Pentru a ne însuși sentințele unor asemenea critici de artă, ar trebui mai întîi să-i uităm pe greci.

În legătură cu *Fedra*, pot să vorbesc cu atît mai pe scurt, cu cît i-am dedicat o lucrare specială. Oricît de mult ar fi împrumutat Racine de la Euripide și Seneca, oricît de mult ar fi stricat el opera primului și n-ar fi îmbunătățit-o pe a celuilalt, totuși a realizat un mare progres de la maniera preferată din epoca sa la stilul tragic mai autentic. Dacă o comparăm cu *Fedra* lui Pradon — care le-a plăcut atît de mult contemporanilor, tocmai pentru că nu mai existau în ea nici un fel de urme ale celei antice, totul fiind redus la dimensiunile unei miniaturi de modă nouă pentru un budoar, — trebuie să-l admirăm cu atît mai mult pe Racine, care îi simțea încă atît de intens pe vechii poeți și care avea curajul să se ralieze lor, știind să impună atîta puritate și simplitate neartificială împotriva gustului confuz dominant. Dacă Racine a spus într-adevăr că singura deosebire dintre Fedra sa și aceea a lui Pradon este doar faptul că el știe să scrie, atunci și-a făcut singur o nedreptate strigătoare la cer și s-a lăsat orbit de nefericita teorie a prietenului său Boileau, cum că esența poeziei n-ar consta în creație poetică și prezentare, ci în elocuție și în structura versului.

Ultimele două piese ale lui Racine datează, după cum se știe, dintr-o cu totul altă epocă a vieții sale și sînt scrise amîndouă cu aceeași ocazie, dar foarte neasemănătoare între ele. *Esther* abia dacă merită denumirea de tragedie ; concepută pentru delectarea unor domnișoare cuminți dintr-un institut de educație evlavioasă, ea nu depășește prea mult scopul propus. Cu toate astea a avut un succes neobișnuit. Invitațiile la reprezentațiile de la St. Cyr erau considerate ca o favoare acordată de curte ;

Scanned with OKEN Scanner

linguşeala şi răutatea ştiu să descopere în ea tot felul de aluzii : Ahasver se spunea că ar fi Ludovic al XIV-lea, Esthera doamna de Maintenon, mîndra Vastie, amintită doar în treacăt, era considerată ca doamna de Montespan, iar Haman ca ministrul Louvois. Ar fi într-adevăr o folosire cam profană a istoriei sacre, dacă poetul ar fi intenţionat-o altfel. În *Athalie*, dimpotrivă, el s-a manifestat pentru ultima oară cu întreaga-i vigoare, înainte de a-şi lua rămas bun de la poezie şi de la lume. Este nu numai cea mai desăvîrşită dintre operele sale, ci nu mă sfiesc s-o declar, dintre toate tragediile franceze, drept cea care, scutită de orice manierism, se apropie cel mai mult de măreţul stil al grecilor, tot aşa cum şi Cezar a fost introdus întru totul în spiritul anticilor, doar adaptat într-altfel la muzica şi structura teatrului nostru. Scena are maiestatea unei acţiuni publice : aşteptarea, emoţia şi zguduirea alternează intensificîndu-se necontenit ; faţă de stricta abţinere de la orice manieră străină, aici ni se înfăţişează o diversitate bogată, pe-alocuri graţie, mai adesea elevaţie. Avîntul profetului înaripează fantezia cu mai multă îndrăzneală decît de obicei. Semnificaţia este aceea pe care trebuie s-o aibă o dramă religioasă : pe pămînt lupta dintre bine şi rău, iar în cer ochiul treaz al providenţei iradiind decizia dintr-o aureolă inaccesibilă. Totul este animat de un singur suflu : de piosul entuziasm al poetului, de a cărui autenticitate nu ne îngăduie să ne îndoim cîtuşi de puţin nici această operă şi nici viaţa lui. Tocmai acest lucru lipseşte însă atîtor pretinse capodopere franceze : nu dragostea profundă de obiect le-a inspirat, ci dorinţa de a obţine un efect exterior şi astfel vanitatea artistului se străvede pretutindeni şi răceşte sufletul.

Cunoaştem destinul nefericit al acestei piese. Îndoielile sufleteşti cu privire la inadmisibilitatea oricăror reprezentări teatrale (îndoieli ce par să fie proprii exclusiv bisericii galicane, întrucît în Italia şi în Spania bărbaţii evlavioşi au gîndit cu totul altfel în această privinţă) au împiedicat reprezentarea piesei la St. Cyr ; ea a apărut tipărită şi a fost defăimată şi respinsă în mod general,

iar această defăimare a dăinuit încă multă vreme după moartea lui Racine. Atît de incapabil de orice seriozitate era gustul nerod al acestei epoci.

Dintre poeţii acelei epoci mai merită să fie remarcat şi Corneille cel tînăr, care încerca mai puţin decît fratele său să uimească prin eroism, cît mai ales solicita favoarea spectatorilor prin „acele gingăşii care plac atît de mult", cum spune Pradon. Dintre numeroasele sale tragedii date uitării nu s-au impus pe scenă decît două : *Contele de Essex* şi *Ariadna*. Ultima dintre ele este alcătuită întru totul după modelul Berenicei : o tragedie a cărei catastrofă constă, în înţelesul propriu-zis, dintr-un leşin. Situaţia Ariadnei, care iubeşte dăruindu-se şi care, după toate jertfele sale, se vede părăsită de Tezeu şi trădată de propria ei soră, este înfăţişată cu o veridicitate emoţionantă. Ori de cîte ori se va găsi pentru acest rol o actriţă cu o siluetă atrăgătoare, cu o voce blîndă, ea va inspira totdeauna simpatie. Celelalte roluri — calculat jenatul Tezeu, intriganta Fedra care continuă pînă la capăt prefăcătoria ei faţă de sora încrezătoare, mijlocitorul Pirithous şi regele Oenarus, care se oferă neobosit pentru locul rămas vacant al iubitului — sînt prea jalnice şi adesea chiar ridicole. Dealtfel sălbaticele stînci de la Naxos au fost netezite aici şi transformate în saloane moderne, iar părinţii care le populează caută s-o înlăture sau să şi-o arunce reciproc în braţe — de o manieră fină — pe nefericita prinţesă, singura care are în ea puţină naturaleţe.

Crébillon[30] se situează în epoca dintre Racine şi Voltaire, dar a mai fost încă, totuşi, concurentul celui din urmă. Cînd ajunsese în vîrstă, o clică numeroasă a vrut să-l opună lui Voltaire, ba chiar să-l situeze cu mult mai presus de el. O asemenea nedreptate n-a putut fi determinată decît de o părtinire pătimaşă ori de un gust cît se

---

[30] Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1762), dramaturg francez supranumit „Le terrible" (Teribilul), autor de piese cu atmosferă de groază, dar fără motivaţie interioară şi lipsite de caracter tragic *(n. tr.)*.

poate de deformat, sau, ceea ce pare mai verosimil, de amîndouă împreună. Căci, departe de a fi contribuit la clarificarea artei tragice, nu se poate ignora faptul că el nu s-a alăturat celor mai buni scriitori, ci celor manieriști din epoca lui Ludovic al XIV-lea. Întru totul necunoscător al anticilor, se supraapreciază prin raport cu ei. Cărțile lui favorite erau romanele vechi francone ale lui Calprenède[31] și ale altora de speța lui : din acestea a împrumutat intrigile sale supraîncărcate și însăilate fără vlagă. Un mijloc pe care îl folosește din nou aproape pretutindeni, este deghizarea inconștientă sau intenționată a personajelor principale sub nume străine, fapt pentru care primul exemplu era dat în *Heraclius*. Astfel, în *Electra* sa, Oreste ajunge să se cunoască abia după jumătatea piesei. Fratele și sora, ca și un fiu și o fiică a lui Egist, nu sînt preocupați aproape decît de această dublă legătură de dragoste a lor, care nici nu ajută, nici nu prejudiciază acțiunii principale ; iar Clitemnestra este ucisă printr-o rană pricinuită, împotriva voinței, de către Oreste, care nici măcar nu o cunoaște. Exagerările de tot felul, ca de exemplu, impudicitatea cu care stăruie Semiramis în pasiunea ei, după ce află că obiectul acestei pasiuni era propriul ei fiu, nici măcar nu le mai amintim. Cîteva pasaje furibunde fără conținut și cîteva locuri comune de groază i-au asigurat lui Crébillon epitetul de „Teribilul", epitet care ne poate oferi o unitate de măsură pentru gustul artificializat și barbar al epocii și pentru infinita îndepărtare de orice naturalețe și adevăr, pînă la care ajunseseră. Ai aceeași impresie ca și cum în pictură ai vrea să-l numești pe Coypel[32] „majestosul" din cauza înfloriturilor.

Încă de la primii săi pași în cariera dramatică, nu i se poate contesta lui Voltaire nici convingerea că trebuia

---

[31] Gautier de Coste de la Calprenède (1610—1663), scriitor francez, autor de drame și de romane pseudo-istorice eroic-galante (*Cassandra*, 10 vol., 1642—45 ; *Cleopatra* 12 vol., 1647—58 ; *Faramond*, 12 vol., 1661—70) *(n. tr.)*.

[32] A. W. Schlegel se referă la Antoine Coypel (1661—1722), fiul lui Noël Coypel (1628—1707), reprezentantul cel mai manierist al picturii franceze în sec. 18 *(n. ed.)*.

să tindă mai departe şi mai sus şi nici zelul de a înfăptui cu adevărat acest lucru. În ce măsură a izbutit, în ce măsură era încă împiedicat de prejudecăţile naţionale împotriva cărora se ridica — aceasta este o altă problemă. Pentru a putea cuprinde mai uşor operele sale, este util să facem o prezentare de ansamblu a pieselor în care a tratat subiecte mitologice şi a celor în care a tratat istorie romană.

Prima sa tragedie, *Oedip*, este un amestec de apropiere faţă de greci [33] (firește, cu intenţia de a proceda mai bine decît ei) şi de concesii faţă de maniera ce domina în vremea lui. Trăsăturile mai autentice, Voltaire le datorează lui Sofocle, pe care îl defăimează în prefeţele sale şi faţă de catastrofa căruia, a lui este totuşi pur şi simplu palidă. Nu puţine lucruri au trecut însă în această piesă şi din glacialul Oedip al lui Corneille ; în special Filoctet, îndrăgostit de Iocasta, joacă aici aproximativ acelaşi rol ca Tezeu şi Dirke din piesa lui Corneille. Voltaire se scuză pretextînd tirania actorilor, căreia nu se putea sustrage un tînăr scriitor încă lipsit de celebritate. Trebuiesc remarcate desele aluzii împotriva preoţilor, a superstiţiei etc., care trădau încă de pe atunci orientarea ulterioară a spiritului său.

În *Merope*, o lucrare din anii săi de maturitate, trebuia să fie desăvîrşită redeşteptarea tragediei greceşti autentice, acea acţiune dificilă, anunţată şi pregătită încă de multă vreme. Faptul cu adevărat meritoriu este eliminarea tradiţionalelor legături amoroase (în care sens, însă, Racine oferise deja un exemplu în *Athalie)* ; căci, în rest, abia dacă mai este nevoie să amintim cititorului german

---

[33] Admiraţia pentru ei pare să-i fi venit mai mult prin influenţă străină, decît prin studiu personal. În scrisoarea sa către ducesa de Maine povesteşte despre *Oreste*, cum în prima tinereţe a avut acces într-o casă princiară, unde lumea se îndeletnicea cu lectura lui Sofocle, traducînd pe nepregătite, şi unde existau bărbaţi care recunoşteau superioritatea teatrului grec asupra celui francez. Zadarnic ar căuta asemenea cunoscători în Franţa de astăzi — dată fiind desconsiderarea generală a studierii clasicilor —, ba chiar printre occidentali *(n. a.)*.

Scanned with OKEN Scanner

cîte lucruri din această piesă nu sînt gîndite chiar în spirit grecesc. Iar confidenții sînt croiți încă întru totul după vechiul tipar. Celelalte scăderi ale piesei au fost criticate de Lessing pe larg și, aproape că aș spune, prea aspru [34]. Chiar și bine reprezentată, această tragedie cu greu s-ar putea bucura de aprecierea publicului. Cauza stă în natura subiectului. Dragostea maternă pătimașă, îngrijorată de pierderea singurului ei bun, amenințată cu înăbușirea, menținută în viață printr-un eroism constant și victorioasă pînă la sfîrșit reprezintă ceva atît de adevărat și de frumos, încît participarea devine binefăcătoare și rămîne ferită de orice amestec penibil. Totuși, nu trebuie să uităm că piesa îi aparține doar condiționat lui Voltaire. Lessing a arătat de asemenea cît de mult a împrumutat de la Maffei [35] și cum a adus modificări, nu totdeauna în mai bine.

Dintre prelucrările tragediilor grecești, ultima, *Oreste*, mi se pare a fi rămas cel mai departe în urma simplității și stricteții antice, cu toate că autorul n-a amestecat în ea nici un fel de dragoste și a evitat simplii confidenți. Faptul că Oreste întreprinde răsturnarea lui Egist nu este nimic deosebit și nu merită o înscriere la loc prea de cinste în anuarele teatrului tragic al lumii. Este cazul — prezentat de Aristotel [36] drept cel mai neutru — în care un dușman îl atacă pe celălalt în mod conștient. Iar aici nici Oreste, nici Electra nu vor să meargă ceva mai departe: Clitemnestra trebuie să fie cruțată, nici o sentință a zeilor nu a transmis propriului ei fiu sarcina împlinirii judecății împotriva ei. Dar Oreste nu îndeplinește nici măcar această faptă întru totul singur; se poate spune că el cade cu naivitate în plasa lui Egist și nu este salvat decît de o răscoală a poporului. După antici, oracolul îi poruncea să-i atace pe criminali prin șiretenie, așa cum

---

[34] În *Dramaturgia Hamburgheză*, bucățile 10—12 *(Semiramis)*, 15 urm. *(Zaïre)*, 29—32 *(Rodoguna)*, 36—50 *(Merope) (n. ed.)*.

[35] Marchizul Francesco Scipione Maffei (1675—1755) este un reprezentant de seamă al dramei italiene care stă sub influență franceză la începutul sec. XVIII *(n. ed.)*.

[36] cf. Aristotel, *Poetica*, col. 14 *(n. ed.)*.

Scanned with OKEN Scanner

procedaseră şi ei faţă de Agamemnon. Aceasta era adevărata răsplată ; faptul de a cădea în luptă fătişă ar fi fost pentru Egist o moarte mult prea onorabilă. Voltaire a adăugat din proprie invenţie faptul că oracolul i-a interzis să se destăinuiască chiar şi faţă de sora sa ; şi, pentru că, mînat de dragostea fraternă, calcă această poruncă, el este orbit de furii şi făptuieşte involuntar matricidul. Acest lucru este într-adevăr o idee uimitoare despre zei şi o pedeapsă nemaiauzită pentru o greşeală uşoară, ba chiar nobilă. Faptul că Clitemnestra este înjunghiată doar întîmplător şi din greşeală, l-a preluat Voltaire de la Crébillon. Cu greu se va încumeta vreun poet francez cîndva să înfăţişeze ţelul propriu-zis al acestui subiect, anume uciderea mamei, ca fiind intenţionat şi îndeplinit din porunca zeilor. Este adevărat că, de-îndată ce Clitemnestra nu mai este înfăţişată cu trufia crimei izbutite, ci plină de remuşcări şi îmblînzită de dragostea maternă, nu mai poţi suporta ideea acelui matricid. Dar oare cum se potriveşte acest lucru cu crima ei atît de premeditată ? Printr-o asemenea coborîre la detalii meschine, se pierde întreaga semnificaţie a îngrozitorului exemplu.

Ţinînd seama de faptul că francezii îi înţeleg, în general, mai bine pe romani decît pe greci, ar trebui să ne aşteptăm ca piesele romane ale lui Voltaire să corespundă mai bine conţinutului politic al istoriei, decît corespund cele greceşti caracterului prototipic al mitologiei. Acest lucru nu-l realizează însă decît *Brutus*, piesa cea mai timpurie şi singura concepută raţional. Voltaire a schiţat această piesă în Anglia ; învăţase din *Julius Cezar* al lui Shakespeare ce efect poate produce pe scenă caracterul public al unor acţiuni republicane şi astfel voia, în oarecare măsură, să pornească pe o cale de mijloc, între Corneille şi Shakespeare. Primul act începe majestuos, catastrofa este tratată pe scurt dar zguduitor, principiile libertăţii autentice sînt formulate pretutindeni cu o elocvenţă autentică. Brutus însuşi, fiul său Titus, ambasadorul regelui şi căpetenia conjuraţilor sînt bine conturaţi. Nu găsesc nimic de obiectat faţă de faptul că a întreţinut aici iubirea. Pasiunea lui Titus pentru fiica lui

Tarquinus, care alcătuieşte nodul intrigii, nu este inventată neverosimil şi nu iese, prin tonul ei, din cadrul moravurilor descrise. Cu atît mai puţin pot fi însă de acord cu Laharpe, cînd afirmă că Tulia ar trebui să fie mîndră şi cu spirit eroic, cam ca Emilia din *Cinna*, pentru a sluji ca o contrapondere faţă de virtuţile republicane. Oare prin ce poate fi sedus mai uşor un tînăr plin de noblеţe, decît tocmai prin feminitatea delicată şi sfioasă? Nu este cîtuşi de firesc ca o fiinţă cum e Emilia să inspire dragoste.

Moartea lui Cezar este o tragedie ciuntită : ea sfîrşeşte cu cuvîntarea lui Antonius în faţa leşului lui Cezar, cuvîntare împrumutată din Shakespeare, adică tragedia n-are nici un fel de final. Şi cît este de prost înjghebată şi de ratată în toate părţile ei componente ! Ce conjuraţie grosolan însăilată şi cîrpăcită în grabă ! Ce mai Cezar, idiot, pe care conjuraţii îl înfruntă în faţă, fără ca el să prindă ceva de veste cu privire la intenţia lor ! Faptul că Brutus, deşi ştie că Cezar este tatăl lui, ba chiar îndată după ce a aflat-o, ridică mîna nelegiuită împotriva lui, ucigîndu-l pe la spate, este înfiorător şi totodată cît se poate de neroman. Istoria oferă multe exemple de taţi care şi-au condamnat la moarte fiii, la Roma, pentru crime de stat : că doar legile le dădeau taţilor, în propria lor casă, dreptul nelimitat de viaţă şi de moarte asupra copiilor. Dar uciderea unui tată, chiar dacă era întreprinsă pentru salvarea libertăţii, l-ar fi înfierat pe făptuitor în ochii romanilor, ca pe un monstru împotriva naturii. Te izbeşte faptul că unitatea de loc este presupusă cu preţul unor absurdităţi. După indicaţiile autorului, locul acţiunii este pe Capitoliu ; acolo se pune la cale conjuraţia, ziua-n amiaza mare, în timp ce Cezar intră şi iese din scenă. Numai că oamenii înşişi par să nu prea ştie bine unde se află, întrucît Cassius exclamă la un moment dat : „Courons au Capitole !“ [37]

Aceleaşi stîngăcii revin şi în piesa *Catilina*, care nu este decît cu puţin mai izbutită. Din afirmaţiile lui Vol-

[37] „Să alergăm la Capitoliu !“ *(n. tr.)*.

taire referitoare la tratarea unei conjurații într-o dramă, pe care le-am citat în prelegerea anterioară, s-ar putea deduce că el nu s-a priceput la asta, dacă n-ar fi limpede faptul că sistemul francez face în general imposibilă o prezentare autentică de acest gen. Și asta, nu numai din cauza regulilor unității de loc și de timp, ci și din aceea a demnității cerute pentru expresia poetică, care refuză menționarea precisă a fiecărui amănunt în parte, deși în fond la asta se reduce totul. Mașinațiile unei conjurații și eforturile de a o face să dea greș se aseamănă cu lucrările din galeriile subterane, prin care asediații și asediatorii încearcă să se arunce reciproc în aer. De aceea inteligența spectatorului trebuie să fie solicitată în mod special, pentru a înțelege arta celor care pun minele explozive. Dacă atît Catilina cît și adepții săi n-ar fi folosit mai multă șiretenie și adîncă prefăcătorie, iar Cicero mai multă înțelepciune hotărîtă decît le-a atribuit Voltaire, atunci primul n-ar fi pus Roma în primejdie, iar celălalt n-ar fi salvat-o. Piesa se învîrte necontenit în jurul aceluiași punct, toți strigă unii împotriva altora, dar nimeni nu acționează; iar la sfîrșit totul se rezolvă ca din întîmplare, prin șansa oarbă a armelor. Dacă citim relatarea simplă a lui Sallustius, ea ne apare ca poezia autentică a subiectului, iar prelucrarea lui Voltaire, alături de ea, ca o retorică școlărească. Cu o perspectivă complet diferită asupra adevăratei înlănțuiri a problemelor omenești, a înțeles problema Ben Jonson, de la care Voltaire ar fi putut învăța multe, dar pe care n-a știut decît doar să-l calomnieze prin neadevăruri.

Piesa *Triumvirat* se numără printre încercările vădit nereușite de la bătrînețe. Nu sînt decît declamații interminabile cu privire la exilări, sprijinite insuficient pe un simulacru de acțiune lipsit de miez. Aici găsim triumvirii stînd liniștiți în corturile lor, pe o insulă de pe micul rîu Renus, în timp ce se dezlănțuie furtunile, cutremurele și vulcanii; apoi o Iulie și un tînăr Pompei aruncați pe mal ca de un naufragiu, cu toate că ei călătoresc pe uscat, și alte asemenea platitudini searbede. Voltaire spune, probabil pentru a scuza succesul modest al primei repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentări : „Această piesă este probabil după gustul englez". Ferească Dumnezeu !

Ne întoarcem la tragediile din tinerețe, în care Voltaire a adus pe scenă, în parte, subiecte încă neabordate și care au pus, mai ales, bazele faimei sale în cariera dramatică : *Zaïre, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.*

Zaïre este considerată în Franța ca triumful poeziei tragice în prezentarea iubirii și geloziei. N-am vrea să afirmăm, împreună cu Lessing, că Voltaire nu s-a priceput să mînuiască decît stilul administrativ al iubirii. Sentimentul vorbește la el adeseori cu o vigoare plină de ardoare, chiar dacă nu cu acea adîncă veridicitate și naivitate, cu care se dezvăluie o inimă inocentă. Dar eu găsesc că, din felul de a simți al Zaïrei, lipsește coloritul oriental : crescută în serai, dar ca o tînără fată plină de imaginație aprinsă și întrucîtva îmbătată de mireasma florilor Orientului, ea ar trebui să se adapteze obiectului pasiunii ei. Dragostea ei, lipsită de fantezie, vibrează doar în inimă și oare cum s-ar putea imagina una ca asta pentru un asemenea obiect ? În ce-l privește pe Orosman, și el ridică de fapt pretenții de sentimente delicate europene, dar tătarul din el nu este decît doar acoperit cu o pojghiță subțire și manifestă frecvente reveniri la brutalitatea furioasă și la deprinderi despotice. Măcar dacă poetul i-ar fi confirmat printr-un nume istoric vestit mărinimia atribuită, așa cum îl cunoaștem, de pildă, pe Saladin, ca pe un monarh sarazin nobil și cu spirit liberal ! Astfel însă, toată simpatia înclină către partida creștină și cavalerească oprimată și către numele glorioase cu care se poate ea lăuda. Ce este oare mai mișcător decît martirul regal Lusignan sau cinstitul și evlaviosul Nerestan care, cu tinerețea lui vitejească, nu este întreprinzător decît în sensul eliberării coreligionarilor săi ? Scenele în care apar ei sînt întru totul excelente, mai ales întreg actul al doilea. Ideea de a lega convertirea unei fiice de recunoașterea ei nu poate fi prețuit îndeajuns. Numai că grandiosul efect al acestui act prejudiciază, după părerea mea, restul piesei. Oare dorește cineva cu toată seriozitatea legătura dintre Zaïre și Orosman, în afară de spectatoarele pe care

Scanned with OKEN Scanner

le poate măguli omagiul adus aici frumuseții sau de spectatorii care mai sînt ei înșiși încă în mrejele nebuniilor tinereții ? Oare pot simți compătimire și ceilalți în mod voluntar, atunci cînd, în sufletul Zaïrei, o iubire atît de slab justificată prin fapta sultanului contrabalansează vocea sîngelui și cele mai sacre imperative ale datoriei filiale, ale onoarei și religiei ?

A fost o îndrăzneală meritorie faptul de a fi prezentat în *Zaïre* eroi francezi (atît de ciudate prejudecăți domneau în Franța). În *Alzire*, Voltaire merge mai departe și tratează un eveniment din istoria mai nouă, încă neabordat de nici unul dintre compatrioții săi. Așa cum în prima piesă stăteau față în față modul de gîndire al cavalerilor și al sarazinilor, tot așa se înfruntă aici spaniolii și peruvienii. Contrastele dintre lumea nouă și lumea veche au oferit adesea prilej pentru descrieri poetice. Oricît de inventată ar fi acțiunea, eu găsesc în această piesă mai mult conținut istoric și mai mult din ceea ce se numește tratare simbolică, decît în cele mai multe tragedii franceze. Zamor ne reprezintă pe sălbaticul liber, Monteze pe cel subjugat, Gusman trufia cuceritorilor, Alvarez influența îmblînzitoare a creștinismului. Alzire stă la mijloc între aceste elemente în conflict, într-o luptă emoționantă între atașamentul față de patrie, morală și prima alegere a inimii sale, pe de o parte, și noile legături ale onoarei și datoriei, pe de altă parte. Pentru iubirea Alzirei pledează toate pornirile omenești pe care Zaïre le are împotriva ei. Ultima scenă, în care este adus muribundul Gusman, este salutar de emoționantă. Minunatele rînduri referitoare la deosebirea dintre religii, prin care Gusman îl convertește pe Zamor, sînt împrumutate dintr-un eveniment istoric : sînt cuvintele adresate de către ducele de Guise unui protestant care voia să-l asasineze ; dar nu este mai puțin onorabil, pentru poet, faptul de a le fi adaptat aici în modul acesta. Pe scurt, lăsînd de o parte neverosimilitățile din structura piesei, care pot fi ușor descoperite și care au fost adeseori criticate, mie *Alzire* îmi pare cea mai fericită încercare și cea mai izbutită dintre toate compozițiile lui Voltaire.

Scanned with OKEN Scanner

În *Mahomet* [38], lipsa de sinceritate în intenții s-a răzbunat cumplit pe artist. Oricît s-ar jura el că piesa n-a fost concepută decît împotriva fanatismului, nu se poate contesta totuși că a vrut să demonstreze caracterul nociv al credinței într-o revelație oarecare și că, în acest scop a considerat totul permis. Astfel a luat ființă o operă care a produs efect, dar un efect strigător de penibil, împotriva căruia se revoltă în aceeași măsură umanitatea, filozofia și simțul religios. Mohamet al lui Voltaire transformă în paricizi inconștienți doi tineri nevinovați, frate și soră, care îl adoră copilărește ca pe un trimis al lui Dumnezeu, și acest lucru îl face prin forța unei iubiri incestuoase, în care ei au căzut fără să știe, tot datorită uneltirilor lui ; pe frate, după ce acesta a dovedit cea mai mare supunere ca executant orb al poruncii sale îngrozitoare, îl răsplătește cu otravă, iar pe soră o cruță pentru a o face să cadă jertfă poftelor lui libidinoase. Această țesătură de fapte îngrozitoare, această voluptate a răutății cultivate cu sînge rece se situează poate în afara granițelor umanității, cu siguranță însă în afara celor ale prezentării poetice, chiar dacă un asemenea lucru îngrozitor ar trebui să pară cîndva, în decursul timpului, ca o monstruozitate. Și, abstracție făcînd de asta, ce denaturare, ce deformare a istoriei ! Voltaire a despuiat-o de farmecul ei minunat, iar cît despre colorit oriental, nici gînd. Mahomet a fost un profet fals, dar în mod sigur unul plin de entuziasm, altfel n-ar fi transformat jumătate din lume prin învățătura sa. Cîtă lipsă de înțelegere să-l prezinte doar ca pe un înșelător cu sînge rece ! Unul singur dintre miile de versete sublime ale Coranului ar fi suficient pentru a nărui aceste invenții absurde.

Semiramis este înjghebată pestriț din maniere franceze și imitații greșit înțelese. În ea este ceva din Hamlet și ceva din Clitemnestra și din Oreste, dar din nici unul

[38] Nu trebuie uitat că Goethe a reprezentat *Mahomet* de Voltaire pe scena teatrului din Weimar în 1800. În 1801 a fost reprezentată pe scena germană prelucrarea lui *Tancred* făcută tot de Goethe *(n. ed.)*.

ceva ca lumea. Iubirea pentru fiul necunoscut a fost preluată în această piesă din *Semiramida* lui Crébillon. Apariţia lui Ninus este ceva intermediar între duhul din Hamlet şi umbra lui Darius din piesa lui Eschil. Faptul că apariţia este inutilă l-au recunoscut înşişi criticii francezi. Lessing a izgonit stafia de pe scenă, prin ironia sa. Dintre multele păcate împotriva manierei stafiilor prezentate cum trebuie, apariţia lui Ninus îl are şi pe acela că vorbele lui sînt îngrozitor de ambigui. După ce Voltaire a tunat şi a fulgerat atît de mult împotriva plasării iubirii într-un pasaj secundar al tragediei, n-a putut scăpa totuşi de dubla pereche de îndrăgostiţi, în cruciş, aşa-numita *partie quarrée* din această piesă care trebuia să întemeieze un gen cu totul nou.

De la Cid încoace nu mai apăruse nici o tragedie franceză a cărei intrigă să fie construită pe mobiluri atît de pure din domeniul onoarei şi al iubirii, fără nici un fel de amestecuri nenobile, şi care să fie închinată atît de integral prezentării concepţiilor cavalereşti, cum este cazul piesei *Tancred*. Pusă sub acuzaţie capitală, Amenaide disprețuieşte justificarea printr-o declaraţie care ar fi pus în primejdie pe iubitul ei ; iar Tancred, oricît ar fi de îndreptăţit să o considere necredincioasă, luptă pentru ea în duel şi din disperare îşi caută o moarte eroică, atunci cînd nefasta eroare se lămureşte. Sub acest aspect, piesa este fără cusur şi merită cele mai mari laude. Este afectată însă de alte imperfecţiuni. Claritatea este puternic prejudiciată de faptul că, la început, nu aflăm nimic despre scrisoarea fără destinatar care a declanşat totul şi de faptul că nu e trimisă chiar în prezenţa noastră. Discuţiile politice din primul act sînt penibile ; Tancred apare abia în actul al treilea, iar publicul îl aşteaptă cu nerăbdare pentru a aduce însufleţire pe scenă. Blestemele dezlănţuite ale Amenaidei, de la sfîrşitul piesei, distonează cu adînca şi blînda emoţie ce ne copleşeşte atunci cînd cei doi îndrăgostiţi, care nu s-au recunoscut, se reunesc prin moarte în clipa despărţirii lor.

L-am fi scutit de bună seamă pe Voltaire de faptul de a ne prezenta, în piesa scrisă mai demult *Orfana chi-*

Scanned with OKEN Scanner

neză, pe marele Gingis-Han îndrăgostit. Această piesă ar trebui să poarte titlul: „Cucerirea Chinei" alături de convertirea îngrozitorului Han al tătarilor etc. Tot interesul se concentrează în jurul a doi copii, pe care nu apucăm să-i vedem. Chinezii sînt înfățișați drept cei mai virtuoși și mai înțelepți dintre oameni și abundă în sentințe morale filozofice. Așa cum Corneille își transforma, la bătrînețe, toate personajele în politicieni, tot așa Voltaire le înzestra pe ale sale cu filozofie și se slujea de ele pentru a predica propriile sale păreri preferate. Exemplul lui Corneille nu l-a împiedicat, ca atunci cînd s-a stins în el forța plăsmuirii pasiunilor, să dea la iveală un număr de creații palide și neizbutite.

De la Voltaire încoace, structura teatrului tragic al francezilor a rămas cam aceeași. Încă nu s-a ivit nici un talent care să aibă destulă forță pentru a duce arta un pas mai departe și pentru a combate victorios, prin succese, prejudecățile învechite. S-au făcut unele încercări care se raliază însă, în cea mai mare parte, cînd uneia, cînd alteia din realizările de pînă atunci, fără a le depăși. Străduința de a aduce mai mult conținut istoric în prezentarea dramatică eșuează din cauza limitărilor tradiționale. În privința atacurilor teoretice și practice îndreptate, chiar în Franța, împotriva sistemului dominant al regulilor, ar fi nimerit să spunem cîte ceva cu prilejul prezentării de ansamblu a situației actuale din teatrul francez, după ce vom fi vorbit mai întîi despre comedii și despre celelalte genuri secundare, întrucît prin aceasta s-a încercat ori crearea unor noi genuri, ori dărîmarea delimitării celor de pînă acum, ca fiind arbitrare.

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich Schlegel

Scanned with OKEN Scanner

Despre filozofie

Către Dorothea [1]

Ai ascultat nu fără religiozitate ceea ce ți-am povestit despre Spinoza; Hemsterhuis [2] ți-a făcut multă plăcere; și nici chiar traducerile nu te-au putut speria de Platon, pe care probabil că l-ai venera întrucîtva, dacă l-ai cunoaște în întregime. Dealtfel ai intenția „să nu te mulțumești numai cu filozofia ta asupra naturii, ci vrei, dacă te-o ajuta duhul sfînt, să ajungi la una mai organizată".

Mă bucur că iei lucrurile atît de în serios. Cum ar putea fi oare altfel? Desigur că înclinația ta spre filozofie nu este curiozitate vană; căci acela care cunoaște adevărata cale — pentru că dispune de ea în sinea lui — nu caută să prindă din zbor cînd una cînd alta, nu-l interesează să știe doar tot felul de lucruri pe care moda își pune pecetea sau pe care le alege capriciul. Atunci de ce oare să nu te lași în voia acestei înclinații? Cu greu te-ar putea reține teama de ceea ce va spune așa-numita lume bună. Căci știi prea bine cît de ușor este să excelezi, discret și nestînjenit, în mijlocul ei; iar la nevoie, nu te-ai sfii să i te înfățișezi cu toată sinceritatea, așa cum ești. De asemenea, sper și cred că nu te-ai molipsit de gîndul care inspiră atîtor grațioase femei o teamă ascunsă de știință și chiar de artă sau de tot ceea ce a venit în contact cîndva cu erudiția. Mă gîndesc la teama că un asemenea cîștig în formația spirituală ți-ar putea știrbi puritatea morală și mai ales feminitatea; ca și cum ceea ce face ca națiuni întregi să fie, cum se spune, efeminate ar putea să transforme femeile în bărbați. O în-

---

[1] Dorothea Schlegel (1763—1839), talentată povestitoare, fiica lui Moses Mendelssohn, căsătorită în 1804 cu Fr. Schlegel, după ce divorțase în 1798, de primul soț, bancherul Simon Veit *(n. tr.)*.

[2] Francis Hemsterhuis (1721—1790), filozof olandez orientat spre un neoplatonism estetizant și panteist bazat pe perceperea senzorială și pe ideea că nu există altceva decît materie și mișcare *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

grijorare care mi se pare pe cît de neîntemeiată, pe atît de nebărbătească! Căci, acolo unde există deja feminitatea, nu trece nici o clipă fără ca ea să-i amintească posesoarei de existența sa. Mai ales cînd cineva este obișnuit, ca tine, cu o existență integrală, nescindată.

Tocmai îmi amintesc de cutezătoarea mea afirmație că *filozofia este indispensabilă femeilor întrucît pentru ele nu există altă virtute decît religia, la care nu pot ajunge decît prin filozofie.* Ți-am făgăduit atunci să-ți demonstrez această — cum i se spune — idee sau să ți-o dezvolt mai pe larg decît se poate face într-o discuție. Iată că-mi țin acum făgăduiala; nu atît pentru a mă arăta un om de cuvînt, cît pur și simplu pentru că îmi produce plăcere, chiar dacă n-aș face-o decît din dorința de a tachina, cu preferințele mele pentru aceste lucruri, o ființă care disprețuiește atît de categoric scrisul și cărțile. Poate că tu ai prefera o discuție. Dar vezi, eu sînt scriitor pînă-n măduva oaselor. Pentru mine scrisul are nu știu ce farmec tainic, poate datorită aureolei de eternitate care plutește în jurul lui. Ba chiar, îți mărturisesc deschis, mă uimește cîtă forță tainică se poate ascunde în aceste litere moarte; cum cele mai simple expresii, care par doar adevărate și exacte, pot fi atît de semnificative, de parcă te-ar privi cu ochi luminoși; sau pot fi atît de elocvente ca niște accente firești țîșnite din adîncul sufletului. Ai impresia că și auzi ceea ce doar citești; totuși, cine ar rosti cu glas tare aceste pasaje într-adevăr frumoase n-ar putea face altceva decît să se străduiască să nu le altereze farmecul. Pentru aceste exteriorizări nespus de adînci și directe ale spiritului, trăsăturile tăcute îmi par un înveliș mai convenabil, decît sunetul buzelor. Aproape că, vorbind în limba oarecum mistică a lui H.[3] al nostru, aș spune: viața înseamnă a scrie; singura menire a omului este să sape cu condeiul spiritului educator, pe tăblițele naturii, gîndurile dumnezeirii. Totuși, în ce te privește, cred că vei putea aduce

---

[3] Hemsterhuis *(n. tr.)*.

integral partea ta de contribuție la această menire a neamului omenesc, dacă vei cînta tot atît de mult ca și pînă acum, în exterior și interior, la propriu și la figurat, dacă vei tăcea mai puțin și dacă vei citi tu însăți cu evlavie, din cînd în cînd, și din scrierile divine, fără a pune pe alții să citească în locul tău și să-ți povestească apoi cele citite. Mai ales însă, trebuie să consideri cuvintele mai sacre decît pînă acum. Căci altminteri lucrurile ar sta prost în ce mă privește, întrucît, firește, nu-ți pot da nimic și trebuie să-ți cer anume să nu aștepți de la mine mai mult, dar nu atît de clar și sistematic. Poate că ai face bine să nu aștepți nici de la filozofia însăși mai mult decît un glas, o limbă și o gramatică pentru instinctul divinității, instinct care nu este altceva decît germenele ei și, dacă urmărim esențialul, chiar filozofia însăși.

Indiferent dacă-i o rînduială a naturii sau una artificială, a omului, e de ajuns faptul că lucrurile stau astfel : femeia este o ființă casnică. Te miri, desigur, că-mi alătur și eu glasul la corul general ce proslăvește acel caracter casnic, care apare cu atît mai des în cărțile noastre, cu cît îl întîlnim mai rar în familie. Îți vei imagina că este iarăși unul din acele paradoxuri care, sătule de ciudățenie, revin în cele din urmă la cea mai vulgară banalitate și la cea mai nemijlocită platitudine. Ai avea întru totul dreptate, dacă aș vorbi de menirea femeii. Eu însă consider această menire, tocmai, opusul caracterului casnic, dacă vrei să înțelegi prin menire, ca și mine, nu calea pe care mergem noi înșine sau am dori să mergem, ci aceea pe care ne-o indică vocea dumnezeului din noi. Nu menirea femeii este casnică, ci natura și situația ei. Iar eu consider ca un adevăr mai mult util decît îmbucurător faptul că pînă și cea mai desăvîrșită căsnicie, maternitatea însăși și familia, le pot foarte ușor împovăra într-atît cu nevoi și considerente economice sau pămîntești, încît să nu mai poată păstra amintirea originii și chipului lor divin. Ba chiar, adesea, femeile nici măcar nu mai sînt conștiente de acest lucru ; chiar cele care ar avea, firește, harurile lăuntrice și mijloacele exterioare pentru asta. Vedem doar zilnic cît de rar în-

drăznește o făptură feminină chiar și numai să ridice capul din marele ocean al prejudecăților și al vulgarității. Dacă totuși se întîmplă una ca asta, atunci o fac, de cele mai multe ori, numai cînd iubesc mai intens și mai adevărat decît îngăduie moda sau morala casnică. Dacă obiectul iubirii a fost inferior impresiei pe care-o produsese, ele se resemnează din nou, îndată după pierderea afecțiunii și virtuții, și se cufundă în vechiul element. Într-adevăr! Trebuie să fii destul de tare în credința ta, pentru a nu considera drept simplă făptură de basm o Anadiomene[4] morală, o femeie care — asemenea zeiței din mitologie, dar mai divină și mai frumoasă pentru spirit decît ea — se înalță din acel ocean cu întreaga ei ființă și cu întreaga ei făptură.

„Dar — vei spune tu — oare cu bărbații lucrurile stau altfel?“ — Firește că da, dacă nu vrei să pui la socoteală și mulțimea impresionantă — prin comparație cu numărul celor care sînt și pot fi cultivați — a acelora, a căror îndeletnicire propriuzisă este să se înalțe pînă la nemurire pe scara divină a artei sau științei. Presupune, chiar, că un bărbat, care trăiește doar pentru stat sau pentru rangul lui și care nu știe nimic sau foarte puțin despre artă și știință, ar fi lipsit înlăuntrul său și de religie, de un izvor primordial propriu și suficient al entuziasmului pur; totuși, dragostea de libertate, dar mai ales sentimentul onoarei și al îndatoririlor clasei sale îi pot fi un fel de religie și i-o pot înlocui întrucîtva, îi pot încălzi cît de cît firea rece, așa încît măcar o scînteie din focul etern al lui Prometeu să rămînă ascunsă sub cenușă, spre amintire sau în speranța unor vremuri mai bune. Dealtfel meseriile rezervate bărbaților din clasele superioare ale societății au o legătură întrucîtva mai strînsă cu științele și artele și, astfel, cu zeii și cu nemurirea, decît are gospodărirea casei. Ba chiar, dacă dispare și acest lucru, dacă bărbatul nu poate

---

[4] *Afrodita* (la vechii greci) sau (la romani) *Venus Anadiomene* [născută din valurile mării], zeița frumuseții, fertilității și iubirii *(n. tr.)*.

și nu vrea nimic altceva decît să promoveze cu toată seriozitatea utilul, acest util este totuși mai cuprinzător și mai măreț și dezvoltă treptat chiar și spiritul cel mai limitat; iar odată cu perspectiva mai liberă se înalță și gîndul, pentru a păși spre o treaptă superioară. Felul de viață al femeilor are tendința de a le limita tot mai mult și de a îngropa spiritul lor în sînul matern al pămîntului mai înainte de săvîrșirea lor din viață. Nu e nici o deosebire în această privință între nobili și burghezi. Căci viața dusă în funcție de modă e și mai săracă în conținut și abate spiritul și mai mult decît o face însăși activitatea casnică : un nisip pestriț și arid, mai rău decît pămîntul acela întunecat.

Tocmai de aceea ar trebui ca femeile să tindă, cu tot sufletul și din toată inima, către infinit și sacru și să nu cultive nimic cu mai multă grijă decît simțul și aptitudinea pentru acestea ; și nici o altă îndeletnicire preferată să n-o practice atît de serios ca religia. Vezi dar că sînt de părerea unchiului cu concepții antice din Wilhelm Meister, care crede că echilibrul din viața omului nu poate fi menținut decît prin contraste. Totuși nu sînt atît de strict ca acel bătrîn italian, care venea să facă din tînărul liniștit și sentimental un soldat, iar din cel iute la fire și înfocat, dimpotrivă, un cleric. Acest lucru îl dezaprob numai întrucît consider orice educație morală ca fiind complet absurdă și cu totul nepermisă. Din aceste experimente îndrăznețe nu poate rezulta nimic altceva decît artificializarea omului și un atentat la tot ce are el mai scump, la individualitatea sa. Nu poți și nu trebuie să educi, într-un sens legal și util, decît pe pupilul tău. Restul trebuie lăsat, din primele clipe, întru totul pe seama lui, să facă ce vrea și cum vrea pe propria lui răspundere. Și cred că, dacă educăm pe cineva să fie un bun cetățean și îl învățăm tot felul de meserii serioase în funcție de natura împrejurărilor vieții sale, lăsîndu-i în rest cît mai multă libertate, atunci am făcut cu mult mai mult decît se face în cazul celor mai buni și tot ceea ce trebuie înfăptuit. Dar să vrei să educi pe cineva să de-

vină om, ar fi ca și cum ai spune că vrei să dai lecții de felul cum se poate ajunge asemenea lui Dumnezeu. Omenia nu poate fi inoculată, iar virtutea nu poate fi predată și învățată ca o lecție, decît doar prin prietenia și dragostea unor oameni destoinici și adevărați și prin relații cu noi înșine, cu zeii din noi.

Mintea proprie, forța proprie și voința proprie a unui om reprezintă tot ceea ce-i mai omenesc, mai elementar și mai sfînt în el. Faptul că aparține unui gen sau altuia este un lucru mai puțin important și mai întîmplător; deosebirea de sex este doar un fapt exterior al existenței umane și, la urma urmei, nimic altceva decît o rînduială foarte bună a naturii, pe care firește că n-o putem distruge sau interverti arbitrar, dar pe care, fără îndoială, o putem supune rațiunii și avem dreptul de a o modela după legile ei superioare. Într-adevăr, bărbăția și feminitatea, așa cum sînt înțelese și practicate în mod obișnuit, sînt cele mai primejdioase piedici în calea omeniei care, după o veche legendă, își găsește locul la mijloc, între ele, și care nu poate fi decît un întreg armonios, ce nu suferă nici o scindare. Într-adevăr, lumea pare să nu gîndească altfel în această privință decît nefericita în căsătorie Sophie din *Complicii*[5], care spune: „E un om *rău*, dar este un *bărbat*". De fapt, valoarea bărbaților și a femeilor se măsoară cu același etalon. Nu-i de mirare, întrucît oamenii n-au rămas în nici o profesie atît de în urmă ca în aceea a umanității. Mie mi se pare că un asemenea elogiu inuman al bărbatului și al femeii sună ca și cum ai vrea să lauzi pe cineva, spunînd: este un om rău, dar un croitor excelent; fapt care, firește, tot ar mai fi o bună recomandație pentru cel care tocmai are nevoie de un croitor. Totuși lumea — ca și oricine îi reproduce spusele — va rămîne în această privință la părerea sa, dar și eu, fără îndoială, la a mea: anume că doar bărbăția blîndă, doar feminitatea independentă sînt juste, adevărate și frumoase. Dacă astfel stau lucru-

---

[5] Comedia în 3 acte *Complicii* (Die Mitschuldigen) de J. W. Goethe *(n. tr.)*.

rile, atunci nu trebuie cîtuşi de puţin să exagerăm şi mai mult caracterul sexului care nu este decît o profesiune naturală înnăscută, ci mai curînd să încercăm să-l atenuăm prin contraponderi puternice, astfel încît specificul să găsească un spaţiu pe cît posibil neîngrădit, pentru a se mişca liber, după pofta şi plăcerea inimii, în întregul domeniu al umanităţii.

Dar oricît aş vrea să-i contest naturii un loc şi un vot în consiliul legislativ al raţiunii, totuşi cred că nu poate exista nici un adevăr pe care ea să nu-l fi sugerat cu frumoasele ei hieroglife şi cred, firește, că natura însăşi este cea care înconjoară femeia cu o familie şi o conduce spre religie. Observ aceasta în însăşi alcătuirea ei. Nu te teme că am să încep cu anatomia. Las în seama unui viitor Fontenelle [6] sau Algarotti [7] al naţiunii noastre să descifreze şi să prezinte cu bună cuviinţă şi eleganţă, pentru doamne, strania taină a deosebirii de sex. Dar nu este nevoie de atîtea mofturi pentru a descoperi că structura feminină este orientată întru totul către frumosul scop al maternităţii. Şi tocmai pentru acest motiv, trebuie să-i iertaţi pe sacerdoţii artei plastice, dacă mulţi dintre ei acordă întîietatea întru frumuseţe trupului bărbătesc, cu toate că simplitatea divină a contururilor este un privilegiu al celui feminin. „Dar — vei spune tu — cum se poate oare ca sexul hulpav să nu se lase încîntat de jocul culorilor şi de mireasma unei flori, fără a se gîndi numaidecît la fructul care trebuie să se maturizeze în potirul ei?“

---

[6] Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657—1757), scriitor francez şi filozof cartezian care a combătut superstiţiile şi obscurantismul, scriind lucrări pentru popularizarea noilor cuceriri progresiste ale ştiinţelor, ca de pildă prezentarea sistemului lui Copernic adaptat la gustul saloanelor, în *Convorbiri despre multitudinea lumilor* (1686) *(n. tr.)*.

[7] Francesco Algarotti (1712—1764), scriitor italian care a popularizat optica lui Newton. după modelul lui Fontenelle, în lucrarea *Newtonianismul pentru doamne* (1736), a cărei formă stilistică elegantă s-a bucurat de mare succes *(n. tr.)*.

Vai ! scumpă prietenă, în privința asta nu bărbații sînt cei pe care îi aveți împotriva voastră și nici măcar artiștii. N-aveți decît să vă răfuiți cu poezia și cu arta, cînd urăsc și persecută pînă și aparența utilului și iubesc atît de mult ceea ce este independent și desăvîrșit în sine, și cînd iau apărarea egoismului. Firește că și în făptura bărbătească apar țeluri, și anume chiar mai vulgare. Dar tocmai pentru că sînt mai multe, pentru că nu sînt îndreptate exclusiv către un obiectiv sau altul, se naște din această incertitudine o anumită aparență divină de infinit. Dar, dacă făptura bărbătească este mai bogată, mai independentă, mai artistică și mai sublimă, pe cea feminină eu aș considera-o mai umană. În cel mai frumos bărbat, divinitatea și animalitatea sînt cu mult mai delimitate. În făptura feminină, amîndouă sînt complet contopite, ca în umanitate însăși. Și de aceea mi se pare foarte adevărat că frumusețea femeii nu poate fi, de fapt decît supremă : pentru că umanul este pretutindeni tot ce poate fi mai înalt, mai înalt chiar decît divinitatea. Acest fapt a determinat poate pe unii teoreticieni ai feminității să pretindă trupului femeiesc frumusețea inexpresivă drept cea mai esențială obligație și să îndemne insistent la împlinirea acesteia.

Alături de maternitate, nici o altă însușire a alcătuirii feminine nu mi se pare atît de elementară și esențială ca simpatia feminină, care este mai delicată. Privind un bărbat desăvîrșit, oricine ar spune numaidecît : „Acesta este menit să civilizeze pămîntul și să supună lumea față de poruncile divinității". La prima vedere a unei femei frumoase te-ai gîndit : „În acest recipient, muzica ades prea năvalnică a acestei vieți rapide și bogate trebuie să răsune mai blînd și mai frumos, așa cum floarea transpune în culori armonioase și redă în miresme plăcute ceea ce absoarbe din amestecul care o înconjoară". Și oare această interiorizare, această impresionabilitate calmă a oricărei poezii și strădanii nu este predispoziția esențială pentru religie sau, mai curînd, chiar religia însăși ? Firește, dacă considerăm sufletul și trupul ca primordiale și etern deosebite, și dacă totuși divinizăm, ca

pe o adevărată virtute, acea simpatie și manifestarea ei senzuală, aceasta nu este decît un cult al animalului într-o formă mai rafinată. Dar cine ne pune oare să vrem să distingem atît de stupid și să rupem și să scindăm copilărește eterna armonie a universului?

Folosesc cuvîntul religie fără sfială, pentru că nu cunosc și nici nu am altul la îndemînă. Tu nu-l vei înțelege și nici nu vei putea să-l înțelegi greșit, pentru că dispui de obiectul însuși, iar futilitățile exterioare — pe care lumea le numește așa, dar ar trebui să le numească altfel — nu le posezi cîtuși de puțin. Orice sentiment devine pentru tine nu o divinizare zgomotoasă, ci o adorație tăcută; de aceea mulțimii îi pari ciudată, aspră sau nătîngă, cînd sentimentul tău răbufnește sau se străvede o dată, întîmplător. Iar acele idei ale iubirii, care se nasc din scînteile duhului entuziasmului în sînul eternei dorințe, nu sînt oare mai vii și mai reale pentru tine, decît obiectul indiferent pe care alții vor să-l numească, de preferință, realitate, întrucît bolovanul stă în fața lor atît de mare și brut? Dealtfel, chiar și religia, și anume cea elementară, interioară, caută singurătatea, asemenea iubirii; și ea disprețuiește orice podoabă și strălucire și chiar și despre ea trebuie să se spună: *îndrăgostiților le ajunge lumina propriei lor frumuseți pentru inițierea tainică*. Cum ar putea, așadar, să-ți conteste cineva religiozitatea numai pentru că s-ar putea să nu ai la îndemînă un răspuns, cînd ai fi întrebată dacă crezi în Dumnezeu, și pentru că investigația cu privire la existența unui dumnezeu, sau a trei sau a cîți vrei tu, n-ar fi pentru tine decît un joc de idei relativ neinteresant. Pentru mine este, firește, destul de interesant, chiar și ca simplu joc de idei, și dacă se întîmplă să lipsească al treilea partener, mă așez cu plăcere la filozofica masa de *l'hombre*[8] a tainelor și controverselor teologice; totdeauna cu mai multă plăcere decît la masa de joc propriu-zisă. Ba chiar iubesc atît de mult virtuozitatea de orice fel, încît ar putea să-mi placă chiar și în exaltare. Faptul că ție

[8] Joc de cărți spaniol care se joacă în trei, cu 40 cărți *(n. tr.)*.

exaltarea îți pare nu atît ridicolă, cît insuportabilă, îl înțeleg foarte bine și nici n-aș dori să fie altfel. Este un sentiment de parcă astfel adevărul ar fi compromis și aproape profanat, deoarece se află printre celelalte, și totuși într-o asemenea formă, încît întregul ajunge a fi ridicol. Disprețuiești, chiar dincolo de limitele disprețului, superstiția, ca dealtfel tot ce e vulgar ; frămîntarea obișnuită a mulțimii îți este atît de perfect indiferentă, încît doar rareori îți amintești de această indiferență a ta. Aproape că nici nu mai există pentru tine. Nici nu pot dezaproba asta, întrucît meseria ta nu este să te îngrijești de lume. Fericit cel care nu este nevoit să se amestece în gloată și care poate asculta în liniște cîntecele spiritului său ! Eu trăiesc, cel puțin ca scriitor, în lume și astfel aș putea cugeta cu toată seriozitatea la ceea ce ar fi, și în această privință, lucrul cel mai salutar pentru popor dar și la ceea ce ar fi de dorit din partea preoților și a conducătorilor. Înainte de toate însă, mă poate ispiti să iscodesc și să descopăr, și în religie, spiritul epocii și al națiunilor. Dar nu-ți voi cere, firește, ca și tu să te preocupi atît de mult de istoria exterioară a omenirii. Este destul dacă contempli tot mai limpede, în tine însăți, istoria interioară a omenirii. Cu toate că și ceea ce se numește de obicei religie îmi pare a fi unul dintre cele mai minunate și mărețe fenomene, totuși nu pot considera drept religie, în sensul strict al cuvîntului, decît ceea ce gîndim, scriem și trăim dumnezeiește, și anume dacă simțim pe Dumnezeu în noi, dacă o umbră de evlavie și de însufletire s-a revărsat peste întreaga noastră existență, dacă tot ceea ce facem nu e doar din datorie, ci din dragoste, numai pentru că vrem, și dacă vrem, numai pentru că așa spune Dumnezeu, anume dumnezeul din noi.

Am impresia că, la acest pasaj despre religie te aud gîndind : „Deci, dacă nu este vorba decît de evlavie și de ardoarea divinului, dacă umanul este pretutindeni tot ceea ce e mai înalt, dacă bărbatul plin de naturalețe este omul sublim, atunci calea cea mai dreaptă și cea mai apro-

piată ar fi să-ți adori iubitul și astfel să modernizezi religia umanilor greci care divinizează omul?"

Voi fi, desigur, cel din urmă care să te abată de la această cale sau să te dezguste de ea, dacă bărbatul, la care te gîndești, este altcum fidel naturii primordiale a bărbatului și are o fire sublimă. Eu unul cel puțin n-aș putea iubi, fără a adora ceva, chiar cu riscul de-a cădea în cavalerism; și nu știu dacă aș putea adora din tot sufletul universul, dacă n-aș fi iubit vreodată o femeie. Dar, firește, universul este și rămîne deviza mea. Oare tu iubești, dacă nu găsești în iubitul tău întreaga lume? Pentru a o găsi în el și a o putea plasa în el, trebuie să o posezi mai întîi tu însăți, să o iubești sau, cel puțin, să ai predispoziția, simțul și capacitatea de-a o iubi. Se-nțelege de la sine faptul că aceste forțe pot fi cultivate, că privirea ochiului spiritului nostru trebuie să devină tot mai cuprinzătoare, mai fermă și mai limpede, iar urechea noastră interioară mai receptivă pentru muzica tuturor sferelor culturii generale, că religia poate fi predată și învățată astfel, cu toate că nu se poate epuiza vreodată. Dar, firește că prietenia și dragostea sînt organele oricărui învățămînt moral și ca atare indispensabile în disciplinele acestuia. Și desigur că doi îndrăgostiți — atunci cînd bărbatul tinde să-și poarte iubita dincolo de slujirea obișnuiților zei mărunți ai căminului, în sfera integral liberă, sau cînd i-i asociază pe cei doisprezece mari zei în forma cunoscuților lari și cînd ea, asemenea unei preotese a zeiței Vesta, veghează asupra focului sacru de pe altarul pur din pieptul lui — simt, amîndoi împreună, că fac progrese mai rapide și mai cuprinzătoare, decît dacă fiecare s-ar fi îndreptat spre religie de unul singur, cu zel fierbinte.

Ideea universului și a armoniei sale este totul pentru mine; în acest germene văd o infinitate de idei bune, a căror manifestare și desăvîrșire simt că este menirea propriu-zisă a vieții mele. Ar fi stupid sau miop din partea mea să doresc sau chiar să pretind ca această idee să fie punctul central al tuturor spiritelor. Totuși am impresia că un anumit schimb legic organizat între individu-

Scanned with OKEN Scanner

alitate și universalitate este pulsul propriu-zis al vieții superioare și prima condiție a sănătății morale. Cu cît putem iubi și educa mai deplin un individ, cu atît găsim mai multă armonie în lume; cu cît înțelegem mai bine organizarea universului, cu atît mai bogat, mai infinit și mai asemănător cu lumea ne apare orice obiect. Ba chiar, aproape cred că înțeleapta autolimitare și tăcuta modestie a spiritului nu este mai necesară omului decît participarea cea mai profundă, mai neostoită și aproape vorace la întreaga viață și decît un anumit sentiment al caracterului sacrosanct al belșugului risipitor.

Firește că, și fără acest cuprins și fără această profunzime, se poate trăi foarte acceptabil, ba chiar destul de vesel. Vedem aceasta în fiecare zi și totul se petrece în cea mai simplă rînduială și se află chiar în continuu progres. Omul casnic se formează în funcție de turma unde este hrănit și mai ales în funcție de păstorul divin: cînd ajunge la maturitate, se stabilește undeva și renunță la dorința nesăbuită de a se mișca liber, pînă ce se fosilizează în cele din urmă; undeva unde începe să se joace la bătrînețe ca o caricatură în culori pestrițe. Omul burghez este cioplit și strunjit mai întîi, firește cu străduanie și efort, pînă devine o mașină. El a izbutit în viață atunci cînd a devenit și o cifră în suma totală politică și se poate numi desăvîrșit sub orice aspect atunci cînd, în sfîrșit, s-a transformat dintr-o persoană omenească într-o figură. Așa cum se întîmplă cu indivizii, se întîmplă și cu mulțimea. Se hrănesc, se căsătoresc, fac copii, îmbătrînesc și lasă în urma lor copii, care trăiesc iarăși la fel și lasă în urma lor copii tot la fel, și așa mai departe pînă la infinit.

Viața pură, trăită doar de dragul vieții, este izvorul propriu-zis al banalității; și banal este tot ceea ce nu are absolut nimic din spiritul universal al filozofiei și poeziei. Doar acestea sînt întregi, putînd însufleți și reuni toate științele și artele speciale într-un întreg. Doar în ele opera individuală poate cuprinde lumea și numai despre ele se poate spune că toate operele, pe care le-au dat cîndva la iveală, sînt elemente ale unei structuri.

Scanned with OKEN Scanner

Este adevărat că viața preferă să plutească la mijloc ; celelalte două (filozofia și poezia — *n. tr.*), dimpotrivă, iubesc extremele. Dealtfel, cine vrea să realizeze ceva de preț trebuie să se gîndească numai la scop și să pună în funcțiune mijloacele adecvate, fără ca, după felul naturilor poetice și filozofice, să se intereseze mai îndeaproape de prima împrejurare ivită în cale decît de scopul inițial, și fără a se pierde în reverii generice. Dar nu e mai puțin adevărat că un om banal nu poate avea un țel valoros și că astfel nu poate realiza ceva ca lumea, că omului practic toate obiectele îi sînt prea apropiate sau prea depărtate, că toate relațiile îi stînjenesc ochiul și că, în clipa vieții însăși, nu se poate ajunge la o perspectivă reală asupra vieții. Tot ceea ce este viguros, adecvat și măreț în viața oamenilor care activează sau iubesc, chiar dacă ei nu știu nimic despre numele științelor și artelor, este inspirația venită de la spiritul universal. Adevărata cale de mijloc este doar cea la care revii necontenit de pe făgașele excentrice ale entuziasmului, cea pe care nu o părăsești niciodată. În general, așa cum orice izolare absolută te usucă și te duce la autodistrugere, tot astfel nu există cale mai stupidă decît aceea de a izola și limita viața însăși, ca pe o meserie de rînd, întrucît adevărata esență a vieții omenești constă din totalitatea, plenitudinea și activitatea liberă a tuturor forțelor. Cel în care nu se trezește nimic altceva, firește că nu merge pe o cale greșită ; dar cel care rămîne lipit locului, doar într-un punct, nu este decît o simplă stridie rațională. Cu totul altceva este acea izolare în care spiritul găsește, printre multe obiecte, pe cel potrivit, îl izolează de orice ambianță stînjenitoare și se adîncește în miezul lui, pînă cînd îi devine o lume pe care ar vrea s-o înfățișeze în cuvinte și opere. Atunci spiritul este atras de la un obiect înrudit la altul, merge irezistibil mai departe și, totuși, rămîne fidel față de punctul central, urmînd să se reîntoarcă, tot mai bogat, la el.

Știu că ești din toată inima de acord cu mine în privința faptului că poezia și filozofia sînt mai mult decît ceva ce poate umple golurile care, în ciuda oricăror dis-

Scanned with OKEN Scanner

tracții, le mai rămîn oamenilor lipsiți de ocupație și cu o brumă de cultură întîmplătoare, cum și în privința faptului că ele sînt o parte necesară a vieții, spiritul și sufletul omenirii. Întrucît însă, aproape că nu e cu putință să le iubești pe amîndouă la fel de intens, te vei trezi la o răscruce, ca Hercule sau Wilhelm Meister, și vei șovăi neștiind pe care dintre muze s-o preferi și s-o urmezi.

Hai să începem cu poezia. Mi se pare că pentru tine ea este cu totul altceva decît poezie sau nu este îndestul de poezie. Vreau să spun : fie că o tratezi întocmai ca pe o filozofie și urmezi doar ideile divine, fie că ai nevoie de ea ca de muzică, doar ca de o ambianță și o completare frumoasă a vieții. Firește că iei poezia și în serios și că, în cei doi-trei mari poeți, singurii pe care de fapt îi citești și recitești, cauți să găsești nespus de mult, dar mai cu seamă supremul lucru, o reprezentare demnă și potrivită a celei mai frumoase umanități și iubiri. Acolo unde prezentarea este atît de adîncă și de adevărată, găsești ușor motive și imbolduri să făurești din nou, în tine, un poem sau altul și să le dai un sens cît mai divin. Dar privește în gînd la tine însăți, la viața ta interioară și la iubirea ta, amintește-ți de tot ceea ce ai văzut măreț, coboară cu gîndul în sanctuarul celor mai buni oameni pe care îi cunoști și hotărăște apoi dacă poeții întrec realitatea, așa cum se laudă totdeauna. Foarte adesea am fost nevoit să observ că poezia nu atinge cîtuși de puțin suprema realitate și m-am mirat atunci să aud de pretutindeni contrariul, pînă cînd mi-am dat seama că totul pare să fie o simplă dispută în jurul unor cuvinte și că oamenii aceia înțeleg prin realitate banalul și vulgarul, a căror existență o uităm atît de ușor.

Departe de mine gîndul de a reproșa poeziei, ca o crimă, faptul că este mai puțin religioasă decît sora ei. Căci ni se pare că menirea ei agreabilă este tocmai să împrietenească spiritul cu natura și să aducă cerul însuși pe pămînt, prin vraja farmecelor ei distractive ; înălțarea oamenilor în rîndul zeilor poate s-o lase pe seama filozofiei. Cînd un bărbat are nevoie de o contrapondere pentru situația sa și pentru felul său de viață, ca să nu uite

muzele și să nu piardă armonia, atunci științele nu-l pot salva, dacă poezia nu-l înviorează și nu-l întremează cu izvorul ei de veșnică tinerețe. Bănuiești, desigur, că-ți amintesc de ceea ce ți-am mai spus referitor la deosebirea dintre cultura bărbătească și cea femeiască și că acum trag din asta o concluzie: că, pentru femei, filozofia este mai imediat și mai indispensabil necesară. Ele nu riscă să uite farmecul exterior, așa cum li se întîmplă atît de ușor bărbaților, și oricît ar fi de puțin sfinte în rest, ele consideră totuși drept sacre tinerețea și spiritul juvenil, iar această poezie a vieții le este firească. De aceea, ele o aleg aproape fără excepție, dacă putem numi alegere ceea ce se petrece fără un termen de comparație, chiar și fără o deliberare — în sensul concepției tradiționale — și la prima impresie. Dacă e vorba de femei care nu pot fi decît gingașe și încîntătoare, care nu-și găsesc existența decît în strălucirea exterioară și nu vor și nu le place altceva decît eleganța ce reprezintă totul pentru ele, atunci nu se poate obiecta nimic. Poezia — iau cuvîntul, ca totdeauna, în sensul cel mai larg — poezia singură poate acorda acestei eleganțe măcar o aparență de suflet și poate păstra și eleganța spiritului. Altele au înclinație către religie și dragoste, dar au devenit confuze în gîndurile lor, pentru că, în lumea bună, schimbă neîncrederea față de tot ce e divin, pe un pic de spirit neautentic. Și acestea trebuie mai întîi să se entuziasmeze pentru poezie și să deplîngă credința pierdută, pînă să-și dea seama că nu te poți pierde niciodată pe tine însuși și nici dragostea, chiar dacă pentru o vreme s-ar părea că e așa; iar cînd își dau seama de aceasta, zîmbesc amintindu-și de neîncrederea lor.

Vezi că nu sînt chiar atît de entuziasmat de părerea mea, încît să uit infinita diversitate a caracterelor și situațiilor, și am rămas în această împrejurare atît de calm, încît am putut să reflectez chiar și asupra eleganței. Mărturisesc deci cu plăcere că poezia atrage în primul rînd multe femei și că este pentru toate salutară și indispensabilă. De fapt, nici nu am intenția să separ muzele. Chiar și numai gîndul acesta ar fi o blasfemie. Poezia și filozo-

Scanned with OKEN Scanner

fia sînt un tot indivizibil, legat pe veci, deşi rareori sînt împreună, asemeni lui Castor şi Polux. Ele îşi împart zona exterioară a umanităţii măreţe şi sublime. Dar, la mijloc, direcţiile lor diferite se întîlnesc. Aici, în punctul cel mai lăuntric şi sacrosanct, spiritul este întreg, iar poezia şi filozofia sînt una şi pe deplin contopite. Unitatea vie a omului nu poate fi o imuabilitate rigidă, ci constă dintr-un schimb prietenesc. Astfel, cel care ar considera studiul umanităţii drept singura lui vocaţie, ar putea să îmbine poezia cu filozofia doar dedicîndu-se cu totul cînd uneia, cînd alteia. Acesta este poate lucrul cel mai bun pentru cine vrea să participe la dezvoltarea artelor şi ştiinţelor. Dar cel care vrea să se educe prin ele către armonie şi tinereţe veşnică s-ar putea vedea nevoit să acorde un fel de prioritate uneia din ele. Totuşi, se înţelege de la sine că n-ar fi posibil să facă acest lucru fără s-o viziteze deseori şi pe cealaltă şi fără să aibă nevoie de ea ca o completare.

În rest însă, ţin cu stricteţe la teza mea: că religia este adevărata virtute şi fericire a femeilor, iar filozofia este cel mai excelent izvor de tinereţe veşnică pentru ele, aşa cum este poezia pentru bărbaţi. Ambele (religia şi filozofia, *n. tr.)* bineînţeles, luate în totalitate. Şi îmi este deosebit de plăcut faptul că tu nu te numeri printre acele excepţii elegante. Prefer ca divinul să fie mai curînd prea aspru, decît prea gingaş. Pentru mine, nedesăvîrşirea dă sublimului un farmec nou, superior. Demnitatea lui îmi apare astfel mai nemijlocită, mai pură, ca şi cum ar rămîne mai fidelă maiestăţii sale iniţiale, atunci cînd disprefuieşte, cu un fel de mîndrie sacră, belşugul şi podoabele naturii educatoare. Şi, aşa cum pentru mine cele mai interesante fizionomii sînt acelea care se prezintă ca şi cum natura ar fi sădit în ele o intenţie măreaţă fără a-şi fi luat răgazul să îndeplinească îndrăznetul gînd, tot aşa mi se întîmplă şi cu oamenii. Divinitatea împletită cu asprimea este pentru mine tot ce-i mai sfînt; şi nici un simţămînt, nici o concepţie nu are rădăcini mai profunde sau mai intime în mine decît aceasta. Acum cîtăva vreme am contemplat,

Scanned with OKEN Scanner

printre alte antichități, o măreață Pallas, cu care prilej acest sentiment mi s-a impus din nou destul de viu. Este o imagine desăvîrșită a vitejiei pline de înțelepciune și mi se pare că gîndul cel mai firesc, și primul pe care îl poți avea privind-o, ar fi observația că orice virtute nu este, de fapt, altceva decît merit. Merituos este ceea ce are în același timp vigoare și îndemînare, ce reunește forța măcinătoare cu inteligența clară și calmă. Niciodată nu m-a emoționat atît de mult caracterul divin al unei figuri. Și totuși, impresia n-ar fi fost nici pe departe atît de intensă, dacă tot ce era cuprins în ea, rangul, ținuta, trăsăturile, privirea, n-ar fi fost atît de direct, de grav, de aspru și de înspăimîntător; într-un cuvînt, dacă n-ar fi conținut toată duritatea stilului mai vechi al artei. Am avut impresia că văd aievea în fața mea muza vieții mele interioare, și poate că și tu, dacă ai vedea-o, ai recunoaște-o ca pe aceea a vieții tale.

Faptul că poezia este mai legată de pămînt, iar filozofia mai sacră și mai înrudită cu zeii, pare prea limpede și prea concludent pentru a mai fi nevoie să insist asupra lui. E drept, filozofia a negat adesea zeii, dar era vorba de zei pe care nu-i considera destul de divini; și aceasta este vechea ei acuzație adusă poeziei și a mitologiei. Sau poate că totul nu este decît o criză trecătoare și atunci dovedește tocmai contrariul a ceea ce pare să dovedească. Cea mai puternică înclinație poate să se întoarcă foarte lesne împotriva ei însăși; suprema încîntare devine dureroasă și orice infinit se atinge cu contrariul său. Există o gelozie care nu se naște din invidie ori neîncredere, ci dintr-o adîncă insațiabilitate nativă. Poate ea exista oare fără iubire? Tot atît de puțin posibilă este și pătimașa lipsă de credință a multor filozofi fără existența religiozității. Oare ce altceva face adevărata abstracțiune, decît să purifice reprezentările de elementul constitutiv pămîntesc, să le înalțe și să le transpună printre zei? Toți zeii s-au născut din oameni numai prin abstractizare.

Dar să nu mai continuăm comparațiile, ci să vorbim de cea mai înaltă dintre acele forțe ale omului, care cre-

ează și dezvoltă filozofia și care este dezvoltată, la rîndu-i, de ea. După părerea generală și după uzul limbii, această forță este inteligența. De fapt, filozofia de azi o discreditează nu arareori și situează rațiunea mult mai presus de ea. În fond, este și foarte firesc ca o filozofie, care mai curînd înaintează spre infinit decît dă lucruri infinite, care mai degrabă leagă și amestecă totul decît desăvîrșește fiecare lucru în parte, să nu prețuiască în spiritul omenesc nimic mai mult decît capacitatea de a lega reprezentările între ele și de a continua la nesfîrșit firul gîndirii în nespus de multe feluri. Această caracteristică nu este, totuși, o lege general valabilă. După felul de a gîndi și asupra limbajului oamenilor culți, poetului îi este mai apropiată puterea de imaginație, iar omului moral înțelepciunea. Inteligența este însă lucrul la care ne referim atunci cînd vorbim de spiritul unui om. Inteligența este capacitatea de a avea gînduri. Un gînd este o reprezentare perfect consistentă în sine, pe deplin alcătuită, completă și infinită în interiorul limitelor sale, cel mai divin lucru ce există în spiritul omenesc. În acest sens, inteligența nu este altceva decît filozofia naturală însăși și nu reprezintă mult mai puțin decît supremul bun. Prin atotputernicia ei, întregul om devine înlăuntrul său senin și limpede. Ea modelează tot ceea ce o înconjoară și tot ce atinge. Simțămintele omului devin pentru ea adevărate evenimente, iar tot ceea ce este exterior devine lăuntric sub mîna ei. Pînă și contradicțiile se rezolvă în armonie ; toate lucrurile devin pentru ea importante ; ea vede totul în chip just și adevărat, iar natura, pămîntul și viața i se înfățișează din nou, prietenos, în toată măreția și divinitatea lor primară. Iar sub acest exterior blînd, mocnește totuși forța de a renunța definitiv, într-o clipă, la tot ceea ce ne apare ca fericire.

Bine, așadar ! Filozofia este indispensabilă femeilor. Dar n-ar fi oare mai bine să se îndeletnicească cu ea așa cum se și îndeletnicesc în realitate, în mod cu totul firesc, de pildă, așa cum face proză gentilomul lui Molière ? Adică doar prin confruntarea cu sine și cu prietenii care doresc același lucru și care adoră și ei acel spirit uni-

versal cu caracter general. Mi-ar plăcea să adaug aici și societatea care menține spiritul mlădios și duhul ușor, dacă n-ar interveni atît de rar, încît aproape că nu poți conta pe ea. Dacă vrem să numim societate doar situația cînd mai mulți oameni sînt împreună, atunci aproape că nici nu știu unde o vom găsi. Căci felul obișnuit de a fi în societate este o adevărată însingurare, iar oamenii obișnuiesc să fie orice altceva numai oameni nu. Vreau să te las să hotărăști singură cît de mic poate să fie numărul persoanelor care să poată merita — în sensul acestui criteriu — numele de societate relativ mare, și cît valorează ea ? Căci caracterul social este adevăratul element pentru orice proces de formație care are drept obiectiv omul ca un întreg și, ca atare, și pentru studiul filozofiei de care vorbim. Ceea ce nu se petrece deloc sau se petrece de la sine cu acest prilej este tot ce-i mai bun și mai indispensabil. Orice efort și orice artă este sterilă, dacă n-am avut fericirea de-a învăța să ne cunoaștem pe noi înșine și de-a afla supremul lucru. Cît de limpede știm că doar un eveniment sau altul a trezit în noi sentimentul pentru o lume nouă, că fără o cunoștință sau alta toate astea nici n-ar exista și am trudi încă serios, cu rezultate modeste, pe o treaptă inferioară ! Și oare nu ni se pare adeseori că am putea pierde, dintr-un condei, tot ceea ce avem cu privire la propriul nostru eu ? Nici măcar nu putem dori ca acest lucru să fie pur și simplu imposibil. Căci ar fi contradictoriu faptul de a vrea să achiziționăm această certitudine cu prețul pierderii libertății. Astfel, tot ce-i mai sfînt este infinit de fragil și de efemer, iar morala fiecărui om, ca și aceea a întregii specii, trebuie să pară un joc al întîmplării, deoarece depinde nemijlocit de liberul arbitru. În alte modalități de-a acționa, în arte și științe, cursul spiritului omenesc este determinat și este supus unor legi rigide. Aici totul este în permanent progres și nimic nu se poate pierde. Tot astfel nu se poate sări peste nici o treaptă : cea momentană stă în corelație necesară cu cea precedentă și cu cea următoare, iar ceea ce veacuri de-a rîndul a părut învechit reînvie cu o nouă forță tinerească,

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd a sosit vremea ca spiritul să-şi aducă aminte de sine şi să revină la el însuşi. Aici, desăvîrşirea crescîndă şi circuitul firesc al culturii nu este o speranţă molcomă sau o premisă ştiinţifică a credinţei pe care trebuie s-o presupui în mod necesar numai pentru a nu fi nevoit să renunţi la orice gîndire raţională. Nu, ea este un fapt pur ; doar cu singura deosebire că circuitul firesc, care este mai obişnuit în arte şi în istoria veche, ne apare integral, în exemple izolate, pe cînd desăvîrşirea crescîndă, care se manifestă cel mai strălucit în filozofie şi în istoria modernă, este dimpotrivă un fapt ce nu poate fi niciodată realizat pe deplin. Nu tot aşa stau lucrurile şi în domeniul moralei ; aici se spune pretutindeni : nimic sau totul. În fiecare clipă se pune din nou problema existenţei sau a nonexistenţei. O scăpărare a arbitrarului poate decide aici pentru eternitate şi, după cum se întîmplă, poate distruge mase întregi ale vieţii noastre, de parcă n-ar fi existat niciodată şi n-ar trebui să mai revină, sau poate să dea la iveală o nouă lume. Ca şi iubirea, virtutea se naşte doar printr-o creaţie din nimic. Dar tocmai pentru asta trebuie să sesizăm şi momentul ; trebuie să plăsmuim pentru eternitate ceea ce ne dă el, iar acolo unde apar virtutea şi iubirea trebuie să le transformăm în artă şi ştiinţă. Acest lucru nu se poate petrece fără a pune viaţa în legătură cu poezia şi filozofia. Numai astfel putem să conferim certitudine şi durată faptului unic care are valoare, desigur în măsura în care acest lucru stă în puterea noastră. Numai astfel dezvoltarea poeziei şi filozofiei poate să se sprijine pe un teren perfect solid şi să îngemăneze diferitele lor calităţi.

Acolo unde nu există o independenţă de nezdruncinat, tendinţa către progresul continuu poate uşor să disperseze spiritul în lume şi să zăpăcească sufletul ; şi doar dragostea nemărginită, din centrul forţei, va extinde mai departe şi mai intens sferele activităţii umane, cu prilejul oricărui nou zbor în lume. Acolo unde lipseşte virtutea şi iubirea, nici tendinţa spre ameliorare nu cunoaşte o revenire la sine şi la trecut şi degenerează într-o sălbatică manie a distrugerii ; sau impulsul modelator se

Scanned with OKEN Scanner

restrînge atunci cînd a atins o extremă și se stinge ușor în sine, așa cum s-a întîmplat deseori în domeniul artelor.

O filozofie constituită trebuie să fie, ce-i drept, și naturală, dar totodată și alcătuită cu artă. Deoarece, după cum s-a văzut, ceea ce te interesează este tocmai constituirea filozofiei, ai foarte multă dreptate să nu vrei să te mulțumești cu filozofia ta naturală ci să încerci, cu toată seriozitatea, să ajungi la culmea perfecțiunii. Dar cum îți va fi posibil să aduci la îndeplinire această hotărîre ?

În așa-numiții filozofi populari nu ai nici o încredere. Și ce alți filozofi germani sau englezi din categoria supremă aș putea să-ți propun, din moment ce spiritul lui Voltaire și elocința lui Rousseau n-au putut să-ți ia ochii într-atît încît să te facă să treci peste frecventa vulgaritate a ipostazelor și concepțiilor din opera lor ? Cei doi sau trei filozofi ai națiunii noastre, pe care nu i-ar atinge acest reproș, sînt tocmai dintre cei care n-au făcut decît simple escapade în domeniul filozofiei și care nu-ți pot împlini, decît în mică măsură, dorința.

Abstracțiunea este o stare artistică. Acest fapt nu reprezintă un argument împotriva ei, deoarece o însușire firească a omului este desigur aceea de a se transpune din cînd în cînd și în situații artistice. Dar faptul acesta explică de ce este antistică și expresia abstracțiunii. Și ar putea fi considerat chiar ca o caracteristică a filozofiei stricte propriu-zise, care nu vrea să fie decît filozofie și lasă la o parte, pentru moment, celelalte laturi ale activității omenești, astfel încît, fără intervenția unor mijloace auxiliare și fără o pregătire cu caracter artificial, trebuie să fie ininteligibilă spiritului omenesc brut.

Dificultățile nu te înspăimîntă prea ușor și nu te-ai codi să depui oarecare efort ; totuși, ți-ar fi greu să te obișnuiești cu o scindare a ființei tale. Fără un mediator, ți-ar fi poate chiar imposibil. Ar trebui să fie cineva care, tot gîndind artistic, n-a uitat de modelarea mai rafinată a ceea ce e doar simplu și natural și pentru care ar fi la fel de interesant să-l urmeze cu venerație pe Pla-

Scanned with OKEN Scanner

ton de departe, sau să pătrundă în concepția unui om simplu care gîndește așa cum trăiește și cum este. Pentru cîțiva filozofi, mă încumet să fiu eu acest mediator care să-i apropie considerabil de tine și de oricine ar dori să se cultive doar pe sine însuși prin filozofie.

M-am gîndit adesea dacă n-ar fi posibil să facem inteligibile scrierile celebrului Kant, care se plînge atît de des de imperfecțiunea expunerii sale ; dar s-o facem astfel încît să nu-i diminuăm bogăția sau să-i răpim spiritul și originalitatea, cum se întîmplă de atîtea ori în excerpte. Dacă ar fi îngăduit să-i rînduim operele ceva mai bine — bineînțeles după propriile lui idei —, mai ales sub aspectul construirii perioadelor și în privința parantezelor și repetițiilor, atunci ele ar trebui să devină astfel la fel de inteligibile ca de pildă cele ale lui Lessing. Pentru asta n-ar fi nevoie să ne permitem libertăți mai mari decît cele pe care și le-au îngăduit vechii critici față de poeții clasici și cred că atunci s-ar vedea că și Kant se numără, chiar și numai din punct de vedere literar, printre scriitorii clasici ai națiunii noastre.

La Fichte, un asemenea procedeu ar fi de prisos. Niciodată rezultatele cugetării celei mai adînci și duse parcă pînă la infinit n-au fost exprimate în forma populară și cu claritatea pe care le poți găsi în noua sa expunere a teoriei științei. Mi se pare interesant faptul că un gînditor, al cărui unic obiectiv este caracterul științific al filozofiei și care stăpînește gîndirea științifică poate mai bine decît oricare dintre predecesorii săi, să se poată entuziasma totuși în asemenea măsură pentru expunerea cea mai generală. Consider acest caracter popular ca o apropiere a filozofiei de umanitate, în adevăratul și marele sens al cuvîntului, în care amintește de faptul că omul trebuie să trăiască numai printre oameni și că, oricît de departe s-ar avînta spiritul său, pînă la urmă trebuie totuși să se întoarcă iar la ai săi. Cu o energie de fier, el și-a impus și în această privință voința și cele mai recente scrieri ale sale sînt convorbiri prietenești cu cititorul, în stilul simplu și naiv al unui Luther. Nu cred că adevăratul diletant ar putea fi

condus spre filozofia lui și pe altă cale decît aceea pe care a urmat-o el însuși în expunerea amintită. Dacă cineva nu-l înțelege defel, aceasta se datorează doar deosebirii totale a punctelor de vedere. Singurul efort care mi-ar mai rămîne de făcut, ar fi să încerc să prezint, pur și simplu, caracterul necesar și firesc al filozofului. Căci, dacă Fichte este, cu toate fibrele ființei sale, un filozof și, pentru epoca noastră, chiar un model și un reprezentant al genului, sub aspectul concepției și caracterului, totuși nu-l poți înțelege integral fără a-l cunoaște mai întîi — și anume nu numai filozofic, ci și istoric. Dar cîtă vreme nu l-ar înțelege pe Fichte însuși așa cum este și cum se dezvoltă, cel mai bun diletant n-ar putea pricepe decît unele lucruri din filozofia sa, în timp ce în privința altora nu s-ar putea descurca deloc.

Poate că ai considera mai recomandabil să nu-ți începi studiul cu filozofia epocii sau, cel puțin, să nu-l limitezi numai la ea. În general, n-aș avea nimic de obiectat, numai că, la filozofii secolului trecut, se mai adaugă și latina scolastică, iar la cei vechi, în afară de calitatea proastă a traducerilor, mai intervine și necesitatea atîtor cunoștințe și informații istorice.

Oricît am întors problema pe toate fețele, încă nu sînt deplin lămurit cum ar trebui începută inițierea diletanților în opera lui Platon. Dar, pentru Dumnezeu, nici un lucru nu este imposibil, trebuie doar să vrei cu adevărat și, în rest, să-ți păstrezi speranța.

Pe Spinoza ți-l promit cu multă încredere. Nu numai cîte ceva despre el, cît mai ales pe el însuși; ceva intermediar între extras, explicație și caracterizare. Traducerea integrală o consider contrară scopului urmărit, întrucît forma matematică a lui Spinoza nici nu trebuie să rămînă și nici nu poate fi îndepărtată fără a rezulta din asta un prejudiciu. Într-o singură privință Spinoza îți va fi mai ușor accesibil decît ceilalți. El a urmărit numai și numai să-și desăvîrșească spiritul în sine și să lege ideile într-o operă ordonată. Ține prea puțin seama de părerile altora și de științele speciale. Căci asta rămîne cea mai mare dificultate, care nu poate fi înlăturată prin nici

un fel de meditație sau atenuare. Filozofia este în mod necesar și filozofie a filozofiei, ba chiar nimic altceva decît știință a științelor. Esența ei este să absoarbă și să redea alternativ, cu mai multă vigoare, forța și spiritul pe care l-a insuflat mai întîi fiecărei științe în parte, pentru ca, astfel, ele să se reîntoarcă mai bogate. Așadar, pentru a ști ceva, trebuie să știi totul și nu poți înțelege nici un filozof dacă nu-i înțelegi pe toți. Tocmai de-aici mai poți vedea însă că filozofia este infinită, și că nu poate fi desăvîrșită niciodată. Și, avînd în vedere această incomensurabilitate a cunoașterii, diferența dintre inteligența ta și judecata celui mai meșteșugit și savant gînditor nu poate să-ți mai pară atît de mare încît să te descurajeze. Dacă ai cît de cît simțul culmilor supreme, atunci cunoașterea voastră nu diferă decît doar sub aspectul intensității și vă găsiți pe aceeași treaptă. De fapt, în filozofie, forma contează puțin sau chiar deloc, ba nici măcar subiectul sau obiectul nu înseamnă totul. Există scrieri care, prin conținutul lor, par să nu facă parte deloc din această categorie și care, totuși, conțin mai mult spirit universal, și deci filozofie, decît multe alte sisteme. Tratarea, caracterul, spiritul înseamnă totul și, prin preponderența lăuntricului asupra exteriorului, prin educarea minții și a gîndurilor și prin permanenta raportare la infinit, pot deveni filozofice toate studiile, chiar și cea mai banală lectură.

Oare nu-ți fac impresia unui Ioan Botezătorul, „care a venit pe lume nu pentru a fi el însuși lumina, ci pentru a vorbi despre lumină?“ — Fac aici întruna raționamente asupra filozofilor și asupra felului cum aș vrea să-l tratez pe unul sau altul, fără ca eu însumi să produc sau să întreprind ceva; și laud pe alții probabil numai pentru a putea să nu fac, eu însumi, nimic.

Prin viu grai, scumpă prietenă, știu prea bine nu numai cum aș vrea să discut despre filozofie, ci și cum aș vrea să filozofez eu însumi cu tine. Aș începe prin a-ți aminti, pe cît posibil, de umanitatea deplină și prin a-ți înălța sentimentul despre ea pînă la rangul de idee. Apoi ți-aș arăta cum această necontenită existență și devenire

se divide în ceea ce noi numim Dumnezeu și Natură și cum le creează. Vezi, asta ar putea duce la un fel de teogonie și cosmogonie și ar putea căpăta, astfel, un aspect cu totul grecesc.

Cu acest prilej, n-aș ține la început deloc seama de istoria filozofiei, iar din spiritul fiecărei științe în parte n-aș împrumuta decît ceea ce este indispensabil, adică ceea ce este de fapt general, ce știe oricine și în legătură cu care nici nu te mai gîndești la forma și existența sa separată. Firește că, treptat, mi-aș extinde sfera considerabil. Mai ales, aș modifica totul în funcție de situație și de atmosfera acesteia. Aș căuta să leg totul, cît mai mult, de concepțiile și părerile tale cele mai personale și aș parcurge adesea același drum într-un fel nou. Dar nemărginirea spiritului omenesc, caracterul divin al tuturor lucrurilor naturale și umanitatea zeilor ar rămîne marea și eterna temă a tuturor acestor variații. Astfel, am avea și o unitate în diversitatea filozofiei noastre. O unitate pe care nu mă tem că am putea-o pierde vreodată ! Cînd o ai și știi deci că, privind lucrurile în general și în sine, nu există decît o singură filozofie indivizibilă, atunci poți să-ți mărturisești fără vreun risc, că prin ea există, sub aspectul educației omului, infinit de multe feluri de filozofie. Comunicarea poate să-și desfășoare acum întreaga ei bogăție de forme și nuanțe căci a sosit momentul popularizării.

Dacă menirea autorului este să răspîndească poezia și filozofia printre oameni și să le alcătuiască pentru viață și din viață, atunci prezentarea pe înțelesul tuturor este prima lui datorie și supremul țel. Firește că, de dragul scopului și al propriului său spirit, adeseori el va putea ține seama, în operele sale, numai de natura lucrului și de legile tratării ; și atunci va fi nevoit să recurgă la o exprimare neobișnuită și, pentru mulți, ininteligibilă. Totuși, va prefera să nu-și scindeze activitatea și se va amesteca în marea societate a oamenilor cultivați, pentru că acolo va putea participa, cît mai direct, la eterna și continua creare a armoniei și umanității. Apoi nici nu

va căuta să se distingă printr-o limbă nesocială şi nefirească. Nu are nevoie de asta şi nici nu se poate pierde vreodată în mulţime. Căci, acolo unde ea este însufleţită de entuziasm, se formează ca de la sine o limbă în limbă din cele mai obişnuite, simple şi inteligibile cuvinte şi expresii. Acolo unde întregul pare turnat dintr-o bucată, spiritul similar simte suflul viu şi adierea lui însufleţitoare, iar spiritul nesimilar nu este totuşi stînjenit. Căci partea cea mai frumoasă a frumoasei sanscrite [9] folosite de un Hemsterhuis sau Platon este faptul că n-o înţeleg decît cei care trebuie s-o înţeleagă.

De profanare nu trebuie să ne temem cu acest prilej; niciodată atunci cînd este vorba de vocaţia de a împărtăşi gîndurile tale altora sau de a le prezenta în mod public. În fond, cel care nu este scutit de asemenea teamă ar face mai bine să părăsească neîntîrziat această lume. Asta este cea mai măruntă dintre grijile mele.

Astfel, cînd voi avea impresia că a sosit momentul, voi încerca cu plăcere să tratez şi în scris ceea ce am vrut să-ţi sugerez oral; voi căuta să aleg din întreaga filozofie, şi pentru alţi diletanţi, ceea ce îi trebuie omului ca om şi să prezint totul coerent, în cea mai accesibilă formă populară. Întrucît cerinţele sînt atît de diferite, ar trebui să urmăresc, firește, să realizez o anumită medie şi să mă gîndesc să scriu ca pentru un fel de Doriforus [10], vreau să spun ca pentru un cititor cît se poate de bine proporţionat. Dar, dincolo de faptul că ar trebui, poate, să întreprind o întreagă călătorie pentru a căuta pe cei mai buni cititori şi a compune din ei toţi un asemenea ideal — la fel cu vechiul pictor din Kroton care a alcătuit-o pe Venus a lui din cele mai frumoase fete ale oraşului —, un astfel de personaj mediu nu este chiar făptura pentru care să mă pot entuziasma în mod deosebit.

---

[9] În sensul de limbaj greu descifrabil şi inaccesibil *(n. tr.)*.

[10] „Omul cu lancea", statuie de bronz în care sculptorul grec Policlet (sec. V î.e.n.) a încercat să dea un model al proporţiilor corpului omenesc, o întruchipare a idealului de cetăţean curajos şi viteaz din acele vremuri (n. a.).

Scanned with OKEN Scanner

Gîndul la tine și la alți cîțiva prieteni va avea un efect mai puternic.

Totuși, această imagine a unui întreg atît de cuprinzător, cum ar fi această filozofie pentru uzul omului, are o anumită demnitate care mă sperie și pe care o va mai păstra, desigur, o vreme. Mai întîi, ar trebui să mă aventurez în a face încercări mai mărunte, pentru care nu cunosc un nume potrivit. Imaginează-ți niște monologuri referitoare la obiectele care-l interesează pe om ca un întreg sau care măcar țin cont de el ; cu atîta analiză, cîtă este îngăduită într-o scrisoare amicală ; pe tonul unei conversații coerente, cam în felul acestei epistole către tine. N-aș numi-o chiar filozofie, ci mai curînd morală, cu toate că este diferită de ceea ce numim în mod obișnuit astfel. Pentru a realiza, în acest gen, ceea ce gîndesc să întreprind, ar trebui să fiu, înainte de toate, un om ; apoi, firește, și un filozof.

Am fost uimit de mine însumi și îmi dau seama acum că tu ești de fapt cea care *mă* inițiezi *pe mine* în filozofie. Voiam doar să-ți împărtășesc filozofia ; dorința serioasă și-a aflat răsplata în sine, iar prietenia m-a învățat să găsesc o cale pentru a o lega de viață și de umanitate. Prin asta mi-am împărtășit-o, în oarecare măsură, mie însumi ; ea nu va mai rămîne acum izolată în spiritul meu, ci își va răspîndi entuziasmul în toate direcțiile, prin întreaga mea ființă. Iar ceea ce ajungem să comunicăm și altora datorită acestei sociabilități interioare ne devine nouă înșine cu atît mai propriu, prin fiece comunicare, oricît de generală.

În semn de mulțumire pentru toate acestea, voi da numaidecît la tipar și această scrisoare, dacă n-ai nimic împotrivă, și apoi voi înfăptui, cu toată dragostea, ceea ce ți-am schițat. Nu zîmbi cînd auzi de atîtea proiecte. Un proiect care izvorăște, viu și integral, din cele mai adînci străfunduri ale noastre este în același timp și ceva sacru și un fel de divinitate. Orice activitate, care nu pornește de la zei, este nedemnă de om. Ca atare e bine să ne facem provizii.

Scanned with OKEN Scanner

Din „Fragmente“ și „Idei“ [1]

Poezia [2] în general

Poezia nu poate fi criticată decît prin poezie. O judecată de artă, care nu este ea însăși o operă de artă, fie prin conținutul ei — ca prezentare a impresiei necesare, cu întreaga sa dezvoltare —, fie printr-o formă frumoasă și printr-un ton liberal, în spiritul vechii satire latine, n-are nici un drept de cetățenie în imperiul artelor.

*

Ceea ce se petrece în poezie nu se petrece niciodată sau se petrece întotdeauna. Altfel nu este poezie autentică. Nu trebuie să fim nevoiți a crede că acum se petrece cu adevărat.

*

Operele, al căror ideal nu are pentru artist tot atîta realitate vie și chiar personalitate ca iubita sau prietenul, mai bine ar rămîne nescrise. În orice caz, cu siguranță că nu vor fi opere de artă.

*

În orice poezie bună, totul trebuie să fie intenție și totul instinct. Prin aceasta devine ideală.

*

O operă este constituită atunci cînd este delimitată în toate privințele cu precizie, însă în interiorul granițelor

---

[1] Fragmentele și Ideile sînt grupate de noi după teme, în capitole oarecum unitare și ordonate pe cît posibil cronologic; titlurile capitolelor sînt fie ale lui Fr. Schlegel, fie preluate din *Kunstanschauung der Frühromantik, bearbeitet von Dr. Andreas Müller*, Leipzig, 1931 *(n. tr.)*.

[2] Fr. Schlegel și romanticii în general folosesc termenul *Poesie* (poezie) înțelegînd prin el literatura (în versuri sau proză, lirică, epică sau dramatică) cu caracter poetic, prin opoziție cu literatura nepoetică, prozaică a luminismului *(n. tr.)*.

ei, şi este nelimitată şi inepuizabilă cînd îşi este întru totul fidelă sie însăşi, egală pe toată întinderea sa şi totuşi sublimă, ridicîndu-se mai presus de sine însuşi. Ultimul şi cel mai înalt lucru este, la fel ca în educaţia unui tînăr englez, *le grand tour*. Acesta trebuie să fi călătorit prin toate cele trei sau patru continente ale lumii, nu pentru a-şi rotunji colţurile individualităţii, ci pentru a-şi lărgi perspectiva şi pentru a da spiritului său mai multă libertate şi multilateralitate lăuntrică şi, prin asta, mai multă independenţă şi automulţumire.

*

Înţelegere pentru poezie sau filozofie are acela pentru care ele sînt un tot indivizibil.

*

În calitatea sa de cea mai frumoasă floare a unei structuri alese, poezia este foarte locală ; filozofia diferitelor planete nu poate fi chiar atît de diferită.

*

Miezul, nucleul poeziei poate fi găsit în mitologie şi în misterele anticilor. Saturaţi sentimentul vieţii cu ideea infinitului şi atunci îi veţi înţelege pe antici şi poezia.

*

Frumos este ceea ce ne aminteşte de natură şi ceea ce ne stimulează astfel sentimentul infinitei plenitudini a vieţii. Natura este organică şi de aceea suprema frumuseţe este eternă şi totdeauna vegetală, iar acelaşi lucru este valabil şi cu privire la morală şi iubire.

*

Frumos este ceea ce este deopotrivă încîntător şi sublim.

*

Scanned with OKEN Scanner

Filozoful care scrie poezie sau poetul care filozofează este un profet. Poezia didactică ar trebui să fie profetică și chiar are tendința să devină.

*

Orice filozofie este idealism și nu există nici un realism adevărat în afara poeziei. Dar poezia și filozofia nu sînt decît extreme. Dacă spunem că unii sînt pur și simplu idealiști, iar alții categoric realiști, atunci aceasta este o observație foarte adevărată. Cu alte cuvinte, încă nu există oameni întru totul formați, încă nu există nici o religie.

*

Dacă vrei să dai întru totul ochii cu umanitatea, caută o familie. În familie, sufletele constituie organic o unitate și tocmai de aceea familia este întru totul poezie.

*

După cum un copil este, de fapt, ceva care tinde să devină om, tot astfel și poezia este un obiect natural care tinde să devină operă de artă.

*

Din punct de vedere romantic, pînă și variantele hibride ale poeziei, chiar și cele excentrice și monstruoase, își au valoarea lor ca materiale sau exerciții premergătoare universalității, dar cu condiția să cuprindă ceva, să fie originale.

*

Aparența poetică este un joc al reprezentărilor, iar jocul o aparență de acțiuni.

*

Întrucît poezia este infinit de valoroasă, nu înțeleg de ce n-ar fi și mai valoroasă decît un lucru sau altul, care sînt și ele infinit de valoroase. Sînt artiști care, deși nu au o părere exagerată despre artă, căci acest lucru

este imposibil, nu sînt totuși destul de liberi pentru a se ridica mai presus de ceea ce au ei mai înalt.

*

Poezia este muzică pentru urechea interioară și pictură pentru ochiul interior : dar muzică în surdină și pictură ce se estompează în zare.

*

Din fericire poezia așteaptă tot atît de puțin teoria precum așteaptă virtutea morala, altfel n-am putea spera, pentru moment, în nici-o poezie.

*

O definiție a poeziei poate prezenta doar ce trebuie să fie poezia, nu și ce a fost și este în realitate ; altfel definiția ar suna pe scurt : poezie este tot ceea ce a fost numit astfel cîndva sau undeva.

*

Notele la o poezie sînt ca niște prelegeri de anatomie despre o friptură.

*

Spre marele dezavantaj al teoriei genurilor literare, adeseori sînt neglijate subdiviziunile speciilor. Așa de pildă poezia naturii se împarte în poezie naturală și poezie cultă, iar poezia populară în poezie populară pentru popor și poezie populară pentru notabilități și savanți.

*

Ironia, umorul, duhul

Intenția dusă pînă la ironie și cu o aparență voită de autodistrugere este deopotrivă de naivă ca și instinctul dus pînă la ironie. Așa cum naivitatea jonglează cu contradicțiile teoriei și practicii, tot așa grotescul jonglează

cu miraculoasele transpuneri ale formei și materiei, iubește aparența accidentalului și straniului și cochetează oarecum cu un necondiționat liber-arbitru. Umorul are a face cu existența și nonexistența, iar adevărata lui esență este reflecția. De aici decurge și înrudirea lui cu elegia și cu tot ceea ce este transcendental ; de aici rezultă însă și aroganța lui și înclinația către mistica vorbei de duh. Așa cum genialitatea este necesară naivului, tot așa îi este necesară și umorului frumusețea pură și gravă. Umorul planează de preferință deasupra rapsodiilor ușor și limpede curgătoare ale filozofiei sau ale poeziei și fuge de masele greoaie și de fragmentele discontinue.

*

Ironia este forma paradoxului. Paradox este tot ce e în același timp și bun și mare.

*

Ironia este conștiința clară a eternei agilități a haosului infinit de plin.

*

Cînd îi spui unui filozof „jertfește grațiilor !“, înseamnă același lucru ca și : „creează ironia și educă-te către urbanitate !“.

*

Umorul este oarecum hazul sentimentului. De aceea se poate exprima conștient ; dar deîndată ce simți în el intenția nu mai este autentic.

*

Unii prețuiesc duhul atît de puțin pentru că manifestările lui nu sînt destul de lungi și de late, iar simțul acelora nu este decît o matematică pe care și-o reprezintă tulbure ; și pentru că îi face să rîdă de el, ceea ce ar însemna lipsă de respect, dacă duhul nu ar avea o demnitate adevărată. Duhul seamănă cu un om care

trebuie să facă un act de reprezentare și, în schimb, doar acționează.

*

Duhul este manifestarea, scăpărarea exterioară a fanteziei. De aici și caracterul lui divin și asemănarea misticii cu duhul.

*

Publicul

Oamenii se plîng mereu că autorii germani scriu doar pentru un cerc nespus de restrîns, ba adeseori chiar numai pentru ei înșiși, unii pentru alții. Dar asta e foarte bine. Astfel literatura germană va căpăta tot mai mult spirit și caracter. Iar între timp ar putea să ia naștere, probabil, și un public.

Antic și modern. Universalitatea. Poezia romantică

N-ar trebui să ne referim niciodată la spiritul antichității ca la o autoritate. Spiritele constituie o problemă specială ; ele nu pot fi apucate cu mîna și prezentate altora. Spiritele se arată doar spiritelor. Lucrul cel mai bun și mai nimerit ar fi desigur, și în acest caz, să dovedim prin opere bune că posedăm singura credință care fericește.

*

Toate genurile poetice clasice, în puritatea lor cea mai strictă, sînt astăzi ridicole.

*

Din ceea ce vor modernii, trebuie să învățăm ce urmează să devină poezia ; din ceea ce fac anticii, ce trebuie să fie poezia.

*

Scanned with OKEN Scanner

Anticii nu sînt nici evreii, nici creștinii, nici englezii poeziei. Ei nu sînt un popor artistic al lui Dumnezeu, ales în mod arbitrar ; ei încă mai au credința în frumusețe, singura care te face fericit ; încă mai au un monopol asupra poeziei.

*

La autorii antici vedem litera desăvîrșită a întregii poezii ; la cei moderni, intuim spiritul în devenire.

*

Anticii sînt maeștrii abstracțiunii poetice ; modernii au mai multă speculație poetică.

*

Întreaga istorie a poeziei moderne este un comentar neîntrerupt la scurtul text al filozofiei : orice artă trebuie să devină știință și orice știință artă ; poezia și filozofia trebuie să fie reunite.

*

Multe opere ale anticilor au devenit fragmente. Multe opere ale poeților mai noi sînt fragmente de la bun început.

*

A crede în greci este, vezi bine, și o modă a epocii. Vă place să ascultați tot vorbindu-se despre greci. Dar dacă vine cineva și spune : uite, aici sînt cîțiva ; atunci toți dau bir cu fugiții.

*

Sistematicul Winckelmann, care a citit toți anticii ca pe un singur autor și care a văzut totul în ansamblu și și-a concentrat întreaga forță asupra grecilor, a pus prima piatră fundamentală a unei teorii materiale a antichității sesizînd deosebirea absolută dintre antic și modern. Abia cînd va fi descoperit punctul de vedere și condițiile identității absolute dintre antic și modern, care a

fost, este sau va fi, vom putea spune că s-a definit măcar conturul științei și că ne putem gîndi acum la desfășurarea ei metodică.

*

Diferiții oameni de seamă apar mai puțin izolați printre greci și romani. Aceștia aveau mai puține genii, dar mai multă genialitate. Tot ceea ce este antic e genial. Întreaga antichitate este un geniu, singurul pe care-l putem califica, fără exagerare, drept absolut măreț, unic și de neatins.

*

Orice om a mai putut găsi la antici ceea ce îi trebuia sau ceea ce dorea; cu precădere, pe sine însuși.

*

Urbanitatea este duhul universalității armonioase, iar aceasta este totul pentru filozofia istorică și este suprema muzică a lui Platon. Științele umaniste sînt gimnastica acestei arte și științe.

*

Din multilateralitate face parte nu numai un sistem atotcuprinzător, ci și simțul haosului dinafara acestuia, așa cum din umanitate face parte simțul laturii transcendentale a umanității.

*

Cîțiva gramaticieni dau impresia că vor să introducă în limbă principiul dreptului antic al popoarelor, cum că fiecare străin ar fi un dușman. Dar un autor care știe să se descurce și fără cuvinte străine se va putea considera totdeauna îndreptățit să le folosească acolo unde specificul genului însuși cere sau dorește un colorit de universalitate; iar un spirit istoric se va interesa totdeauna cu venerație și dragoste de cuvintele vechi care de atîtea ori au nu numai ceva mai multă experiență

și inteligență, ci și mai multă vitalitate și unitate decît mulți așa-numiți oameni sau gramaticieni și le vor întineri cu plăcere oricînd se ivește ocazia.

*

Poezia romantică este o poezie universală progresivă. Menirea ei nu este numai de a reuni din nou toate genurile separate ale literaturii și de a pune în contact literatura cu filozofia și retorica ; ea vrea și trebuie aci să amestece, aci să contopească poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artistică cu poezia naturală și să determine ca viața și societatea să fie poetice ; tot ea vrea și trebuie să poetizeze spiritul și să umple și să satureze formele artei cu orice fel de substanță culturală pură și să însuflețească prin vibrațiile umorului. Ea cuprinde orice este poetic, de la cel mai complex sistem al artei care, la rîndul său, cuprinde în sine mai multe sisteme, pînă la suspinul sau sărutul ce mijește odată cu răsuflarea — într-un cîntec nemăiestrit — pe buzele copilului care face poezie. Ea se poate contopi de asemenea manieră cu ceea ce a reprezentat, încît îți vine să crezi că țelul ei suprem și unic este caracterizarea oricăror indivizi dăruiți cu har poetic ; și totuși, încă nu există nici o formă atît de aptă să exprime pe deplin spiritul autorului : astfel încît unii artiști, care nu voiau decît să scrie un roman, s-au înfățișat oarecum pe ei înșiși. Numai poezia poate să devină, asemenea epopeei, o oglindă a întregii lumi înconjurătoare, o imagine a epocii. Cu toate acestea, și ea poate să plutească pe aripile reflexiei poetice, de cele mai multe ori între reprezentare și autorul acesteia, liberă de orice interes real sau ireal, apoi să potențeze necontenit această reflexie și să o multiplice, ca într-o serie infinită de oglinzi. Poezia este capabilă de dezvoltarea cea mai înaltă și cea mai multilaterală ; nu numai din interior spre exterior, ci și din exterior spre interior ; și anume în măsura în care organizează similar toate părțile fiecărui lucru care, în creațiile ei, trebuie să fie un întreg ; și prin aceasta i se

deschide perspectiva către o clasicitate ce se dezvoltă nelimitat. Printre arte, poezia romantică reprezintă ceea ce este duhul întru filozofie, iar societatea, relațiile între oameni, prietenia și dragostea pentru viață. Alte genuri de poezie sînt finite și pot fi disecate pe deplin acum. Genul poeziei romantice este încă în devenire ; ba chiar, aceasta este esența lui propriu-zisă, faptul că poate fi veșnic în devenire, dar niciodată desăvîrșit. El nu poate fi cuprins exhaustiv de nici o teorie și doar o critică divinatorie ar putea cuteza să încerce a-i caracteriza idealul. El singur este infinit, tot așa cum doar el singur este liber, și cum recunoaște ca primă lege faptul că liberul arbitru al poetului nu admite nici o lege mai presus de sine. Genul poeziei romantice este singurul care reprezintă mai mult decît o manieră, și anume poezia însăși : căci, într-un anumit sens, orice poezie este sau trebuie să fie romantică.

*

Există o poezie pentru care totul este raportul dintre ideal și real și care, astfel, prin analogie cu limba artistică și filozofică, ar trebui să se numească poezie transcendentală. Ea începe ca satiră prin diferențierea absolută a idealului și realului, planează ca elegie la mijloc între ele și sfîrșește ca idilă prin absoluta lor identificare. Dar, așa cum s-ar pune puțin preț pe o filozofie transcendentală care n-ar fi critică, care n-ar reprezenta și elementul producător o dată cu produsul și care n-ar cuprinde în sistemul ideilor transcedentale și o caracterizare a gîndirii transcendentale, tot așa și acea poezie ar trebui să reunească materialele transcendentale și exercițiile preatocmai rare la poeții moderni — cu reflectarea artistică labile pentru o teorie poetică a aptitudinii literare — nu și cu frumoasa auto-oglindire ; aceasta se găsește la Pindar, în fragmentele lirice ale grecilor și în vechea elegie, iar dintre poeții mai noi la Goethe ; și ar trebui să se prezinte și pe sine însăși în fiecare dintre reprezentările

ei și să fie pretutindeni, în același timp, poezie și poezie a poeziei.

*

La baza preferinței poeților alexandrini și romani pentru materialul dificil și nepoetic stă totuși măreața idee că totul trebuie să fie poetizat ; dar în nici un caz ca intenție a artistului, ci ca o simplă tendință istorică a operelor. Iar în amestecul tuturor genurilor de artă, specific eclecticelor poetici din antichitatea tîrzie, găsim cerința că nu trebuie să existe decît o singură poezie, așa cum există o singură filozofie.

*

Multora li se pare ciudat și ridicol cînd muzicienii vorbesc de idei în compozițiile lor ; și adeseori se poate chiar întîmpla să ne dăm seama că ei au mai multe idei în muzica lor decît cu privire la ea. Iar cel care pricepe minunatele afinități ale tuturor artelor și științelor, cel puțin nu va privi acest fapt din perspectiva plată a așa-numitei naturalețe, după care muzica trebuie să fie doar limbajul sentimentului, și nu va considera drept imposibilă o tendință către filozofie a oricărei muzici instrumentale pure. Oare muzica instrumentală pură nu trebuie să-și creeze ea însăși un text ? Iar tema din ea nu este oare dezvoltată, confirmată, variată și contrastată, ca orice obiect de meditație, într-un șir de idei filozofice ?

*

Universalitatea este saturarea alternativă a tuturor formelor și a tuturor subiectelor. Ea ajunge la armonie doar prin îmbinarea poeziei cu filozofia ; chiar și celor mai universale și desăvîrșite opere ale poeziei și filozofiei izolate pare să le lipsească ultima sinteză ; aceste opere se opresc, nedesăvîrșite, aproape de țelul armoniei. Viața spiritului universal este un lanț neîntrerupt de revoluții interioare ; în el trăiesc toți indivizii, cei pri-

mordiali, cei eterni. El este un politeist autentic și poartă în sine întregul Olimp.

*

Tot ceea ce se poate face cîtă vreme filozofia și poezia sînt încă separate, s-a făcut și s-a împlinit. A sosit, așadar, timpul să le reunim pe amîndouă.

*

Falsa universalitate este aceea care tocește toate felurile de cultură în parte și care se întemeiază pe mediocritate. În schimb, printr-o adevărată universalitate, arta ar deveni, de pildă, mai artistică decît poate fi în mod izolat, poezia ar deveni mai poetică, critica mai critică, istoria mai istorică și așa mai departe. Această universalitate poate lua naștere cînd simpla rază a religiei și moralei atinge și fertilizează haosul inteligenței combinatorii. Atunci înflorește de la sine suprema poezie și filozofie.

Arta și artistul

Artiști li se spune multora, care, de fapt, sînt ei înșiși opere de artă ale naturii.

Pentru a putea scrie bine despre un obiect, trebuie să nu te mai interesezi de el ; ideea, pe care urmează să o exprimi cu matură chibzuință, trebuie să fie întru totul de domeniul trecutului, nu trebuie să te mai preocupe. Cîtă vreme artistul inventează și este entuziast, se află, cel puțin pentru comunicare, într-o stare de nelibertate. În această situație el va dori să spună totul ; iar trăsătura aceasta reprezintă o falsă tendință a tinerelor genii sau o adevărată prejudecată a bătrînilor cîrpaci. Astfel, artistul ignoră valoarea și demnitatea autolimitării, care este, pentru un artist ca și pentru un om, alfa și omega, tot ce este mai necesar și mai înalt. Tot ce este mai necesar : întrucît pretutindeni, unde nu ne limităm noi înșine, ne limitează lumea ; fapt prin care devenim servi. Tot ceea ce este mai înalt : întrucît nu ne putem limita noi înșine decît în punctele și pe laturile unde dis-

punem de o forţă infinită, de putinţa de autocreare şi de autodistrugere. Chiar şi o convorbire amicală, care nu se poate întrerupe liber în orice moment printr-un act arbitrar necondiţionat, are ceva neliberal. Dar un scriitor, care vrea şi poate să se exprime curat, care nu păstrează nimic pentru sine şi care doreşte să spună tot ce ştie, este vrednic de toată compătimirea. Nu trebuie să ne ferim decît de trei greşeli. Ceea ce pare şi vrea să apară drept liber arbitru necondiţionat, prin urmare iraţional sau supraraţional, trebuie totuşi să fie, de fapt, pur şi simplu necesar şi raţional ; altfel capriciul devine încăpăţînare, ia naştere neliberalismul, iar autolimitarea devine autodistrugere. În al doilea rînd : nu trebuie să ne grăbim prea mult cu autolimitarea, ci trebuie să lăsăm loc mai întîi autocreaţiei, invenţiei şi entuziasmului, pînă cînd totul este gata. În al treilea rînd : nu trebuie să exagerăm autolimitarea.

*

Cicero a preţuit filozofiile după utilitatea lor pentru orator ; în acelaşi spirit se poate pune întrebarea care dintre filozofii este cea mai potrivită pentru poet ? Firește, nu un sistem care să fie în contradicţie cu modurile de exprimare ale sentimentului sau ale spiritului colectiv ; sau care să transforme realul în aparenţă ; sau care să se abţină de la orice decizie ; sau care să frîneze avîntul către metafizic ; sau care să trebuiască să-şi realizeze caracterul uman, cerşindu-l de la obiectele exterioare. Deci, nici eudemonismul, nici fatalismul, nici idealismul, nici scepticismul, nici materialismul, nici empirismul. Şi atunci care filozofie mai rămîne oare la dispoziţia poetului ? Cea creatoare, cea care porneşte de de la libertate şi de la credinţa în ea însăşi şi care arată apoi cum spiritul omenesc imprimă legea sa tuturor lucrurilor şi cum lumea este capodopera lui.

*

Cu cît poezia devine tot mai mult o ştiinţă, cu atît devine tot mai mult şi o artă. Dacă poezia trebuie să

devină artă, dacă artistul trebuie să dispună de o concepție și o cunoaștere temeinică a mijloacelor și scopurilor sale, a obstacolelor și obiectelor poeziei atunci poetul trebuie să filozofeze asupra artei sale. Dacă nu vrea să rămînă un simplu inventator și meșteșugar, ci să fie totodată și un cunoscător al domeniului său și să-și poată înțelege concetățenii din imperiul artei, atunci el trebuie să devină și filolog.

*

Schițele filozofiei ar trebui să fie idei amestecate. Știm în ce măsură contează schițele pentru cunoscătorii picturii. Pentru cel care nu poate schița cu crete colorate lumile filozofice și nu poate caracteriza din cîteva trăsături de condei orice idee care are o fizionomie, filozofia nu va deveni niciodată artă și, deci, nici știință. Căci, în filozofie, calea către știință duce doar prin artă, așa cum poetul, dimpotrivă, devine artist abia prin știință.

*

Artist poate fi numai cel care are o religie proprie, o concepție originală despre infinit.

*

Artist este orice om pentru care scopul și miezul existenței este formarea propriului său spirit.

*

Oare mîntuirea lumii poate fi așteptată de la savanți? Nu știu. Dar a sosit vremea ca toți artiștii să se adune laolaltă, ca niște confederați pentru o alianță eternă.

*

Ceea ce oamenii sînt printre celelalte alcătuiri ale pămîntului, aceea sînt artiștii printre oameni.

*

Artist este cel care își are centrul în sine însuși. Cel căruia îi lipsește un asemenea centru, trebuie să-și aleagă

un anumit conducător şi mijlocitor din afară, firește nu pentru totdeauna, ci doar pentru moment. Căci omul nu poate exista fără un centru viu şi, dacă încă nu-l află în el însuşi, îl poate căuta numai într-un om, căci tot numai un om şi centrul acestuia îl poate stimula şi trezi pe al său.

*

A da un anumit țel confederației artiştilor, înseamnă a pune o instituție mizeră în locul uniunii eterne ; adică a coborî comunitatea sfinților la rang de stat.

*

Prin artişti omenirea devine un tot indivizibil, în măsura în care reunește în prezent predecesorii cu posteritatea. Artiştii sînt organul sufletesc superior în care se întîlnesc spiritele vitale ale întregii omeniri exterioare şi în care acționează mai întîi cea interioară.

*

Artistul care nu-şi dezvăluie întregul eu este un serv inutil.

*

Nici un artist nu trebuie să fie numai şi numai artist al artiştilor, artist central, director al tuturor celorlalți ; ci toți trebuie să fie aceasta în egală măsură, fiecare din punctul său de vedere. Nici unul nu trebuie să fie doar reprezentant al speciei sale, ci trebuie să se raporteze pe sine şi specia sa la întreg, să-l definească prin aceasta şi astfel să-l stăpînească. Adevărații artişti sînt, ca şi senatorii romanilor, un popor de regi.

*

Sensul ascuns al jertfei este distrugerea finitului, tocmai pentru că este finit. Pentru a arăta că ea se înfăptuieşte numai în acest scop, trebuie să alegem tot ce e mai nobil şi mai frumos ; înainte de toate, omul, floarea pămîntului. Jertfele umane sînt jertfele cele mai natu-

Scanned with OKEN Scanner

rale. Dar omul este mai mult decît floarea pămîntului ; el este rațional, iar rațiunea este liberă și nu este nimic altceva decît o eternă autodeterminare către infinit. Așadar, omul nu se poate sacrifica decît pe sine însuși și chiar astfel și procedează în atotprezentul sanctuar, din care plebea nu vede nimic. Toți artiștii sînt niște *Decii*[3] și a deveni artist nu înseamnă nimic altceva decît a se consacra zeităților subpămîntene. În înflăcărarea distrugerii se revelează, pentru prima oară, sensul creației divine. Doar în plină moarte se aprinde fulgerul vieții eterne.

*

De ce lucru anume sînt și pot fi mîndru, ca artist ? — De hotărîrea care m-a separat și m-a izolat pe veci de tot ceea ce este vulgar ; de opera care depășește în mod divin orice intenție și a cărei intenție nimeni n-o va putea cunoaște pînă la capăt ; de capacitatea de a adora desăvîrșitul care îmi este potrivnic ; de conștiința că pot însufleți tovarășii să fie cît mai eficienți, astfel ca tot ceea ce produc ei să fie un cîștig pentru mine.

*

Artiștii ar trebui să se reunească acum într-un fel de hansă, ca negustorii din evul mediu, pentru a se apăra întrucîtva reciproc.

*

Chiar și în privința obiceiurilor exterioare, felul de viață al artistului ar trebui să se deosebească întru totul de acela al celorlalți oameni. Ei sînt brahmani, o castă superioară, dar nu înnobilați prin naștere, ci prin autoconsacrare deliberată.

*

O poezie sau o dramă care vrem să placă publicului trebuie să aibă cîte puțin din toate, să fie un fel de mi-

---

[3] Cei trei Decii (plural de la Decius) care s-au jertfit pentru patrie *(n.tr.)*.

crocosm. Puțin nenoroc și puțin noroc, ceva artă și ceva natură, cuvenita cantitate de virtute și o anumită doză de viciu. În ea trebuie să existe și spirit alături de inteligență, ba chiar și filozofie și mai ales morală, uneori chiar și politică. Dacă nu ajută unul din ingrediente, atunci poate să ajute celălalt. Și chiar admițînd că toate laolaltă nu ajută cu nimic, ele ar putea măcar să nu dăuneze, la fel ca unele medicamente care trebuiesc lăudate totdeauna tocmai pentru acest lucru.

*

Din operele celor mai mari poeți adie, nu rareori, spiritul unei alte arte. Oare să nu fie acesta și cazul pictorilor? Nu pictează Michelangelo într-un anumit sens ca un sculptor, Rafael ca un arhitect, iar Correggio ca un muzician? Și cu siguranță că, din această cauză, ei nu sînt mai puțin pictori decît Tițian, numai pentru motivul că acesta a fost doar pictor.

Genurile poeziei

Oare poezia trebuie să fie pur și simplu împărțită? Sau trebuie să rămînă una și indivizibilă? Ori să alterneze între divizare și unificare? Cele mai multe feluri de reprezentări ale universului poetic sînt încă prea primitive și copilărești, așa cum erau cele astronomice mai vechi înainte de Copernic. Împărțirile obișnuite ale poeziei sînt numai un eșafodaj mort pentru un orizont limitat. Ceea ce poate face cineva sau ceea ce focmai contează este pămîntul care stă nemișcat în centru. Dar în universul poeziei însăși nimic nu stă în repaus, totul este devenire, se transformă și se mișcă armonios; pînă și cometele au legile lor de mișcare, imuabile.. Dar adevăratul sistem cosmic al poeziei nu este încă descoperit cîtă vreme nu se poate calcula mersul acestor aștri, cîtă vreme nu se poate determina anticipat revenirea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul

Un fragment trebuie să fie oarecum o mică operă de artă, cu totul izolată de lumea înconjurătoare și desăvîrșită în sine ca un arici.

*

Un dialog este un lanț sau o cunună de fragmente. Un schimb de scrisori, o corespondență este un dialog la scară mai mare, iar memoriile sînt un sistem de fragmente. Nu există nici unele care să fie fragmentare în conținut și formă și, totodată, perfect subiective și individuale și întru totul obiective și asemănătoare cu o parte necesară din sistemul tuturor științelor.

Ideile

Ideile sînt gînduri divine infinite, independente, mobile doar în ele însele.

Caracteristica

O caracteristică este o capodoperă a criticii, un „visum repertum“ al filozofiei chimice. O recenzie este o caracteristică aplicată și aplicabilă, avînd în vedere situația actuală a literaturii și publicului. Perspectivele de ansamblu, analele literare sînt sume sau serii de caracteristici. Paralelele sînt grupuri critice. Din îmbinarea lor rezultă selectarea clasicilor, sistemul universal critic pentru o anumită sferă a filozofiei sau poeziei.

Nuvela

Există un fel de spirit, pe care am vrea să-l numim arhitectonic, din cauza purității, minuțiozității și sime-

Scanned with OKEN Scanner

triei sale. Dacă se manifestă satiric, atunci rezultă sarcasmele propriu-zise. El trebuie să fie realmente sistematic şi totuşi să nu fie; cu toată plenitudinea sa, el trebuie să lase, totuşi, impresia că îi mai lipseşte ceva, ca şi cum ar fi fragmentat. Acest aspect baroc ar trebui să creeze, de fapt, marele stil în materie de spirit. El joacă un rol important în nuvelă: căci, o istorie nu poate rămîne veşnic nouă decît printr-o asemenea stranietate inegalabil de frumoasă. În această direcţie pare să se îndrepte intenţia puţin înţeleasă a *Convorbirilor emigraţilor* [4]. Firește, nimeni nu se miră că aproape nu mai există înţelegere pentru nuvela pură. Totuşi, n-ar fi rău să trezim din nou această înţelegere, întrucît altfel n-am putea înţelege niciodată, bunăoară, forma dramelor shakespeariene.

*

Aşa cum nuvela trebuie să fie nouă şi frapantă în fiecare punct al existenţei şi devenirii ei, tot aşa ar trebui, poate, ca basmul poetic, şi mai ales romanţa, să fie infinit de bizare; căci ele nu vor doar să intereseze fantezia, ci totodată să încînte spiritul şi să stimuleze sufletul; iar esenţa bizarului pare a consta tocmai din anumite înlănţuiri şi confuzii arbitrare şi ciudate ale gîndirii, ale creaţiei literare şi ale activităţii. Există o bizarerie a entuziasmului care este compatibilă cu suprema cultură şi libertate şi care nu numai că intensifică tragicul, dar îl şi înfrumuseţează şi totodată îi dă un caracter divin; aşa cum se întîmplă în *Mireasa din Corint* a lui Goethe, care face epocă în istoria poeziei. Elementul care te emoţionează în ea este sfîşietor şi totuşi ispititor de atrăgător. Unele pasaje le-am putea numi aproape burleşti şi tocmai în ele înspăimîntătorul apare zdrobitor de măreţ.

---

[4] Este vorba de povestirea-cadru cu şase nuvele intercalate *Convorbirile emigraţilor germani* de J. W. Goethe (scrisă în 1794 şi publicată în „Die Horen“, 1795) *(n. tr.)*

Romanul

Romanele sînt dialogurile socratice ale epocii noastre. În această formă liberală, înțelepciunea vieții a dat bir cu fugiții din fața înțelepciunii scolastice.

*

Nu puține dintre cele mai minunate romane sînt compendii, enciclopedii ale întregii vieți spirituale a unui individ genial; operele care întrunesc această condiție, chiar și într-o formă cu totul diferită, ca *Nathan*, capătă prin asta o tentă de roman. Dealtfel, fiecare om care este cultivat și se cultivă, cuprinde înlăuntrul său un roman. Dar nu este necesar să-l exteriorizeze și să-l scrie.

Oare nu este inutil ca artistul să scrie mai mult de un singur roman, afară doar dacă n-a devenit un om nou? — După cîte se pare, nu rareori toate romanele unui autor se leagă unul de altul și sînt întrucîtva un singur roman.

*

Învățăturile pe care vrea să le dea un roman trebuie să fie dintre cele care nu se pot comunica decît în ansamblu, neputînd fi demonstrate în mod izolat și nici disecate exhaustiv. Altfel forma retorică ar fi incomparabil preferabilă.

*

Măgulirea egoismului nici nu este măcar fină, ci destul de grosolană, atunci cînd toate personajele dintr-un roman se rotesc — ca planetele împrejurul soarelui — în jurul unuia singur, care este de obicei copilul prost-crescut și răsfățat al autorului și care devine oglinda și lingușitorul cititorului încîntat. Așa cum un om educat nu este numai scop, ci și mijloc pentru sine și pentru alții, tot așa și în poezia cultă ar trebui ca totul să fie și scop și mijloc. Constituția să fie republicană, dar să rămînă mereu îngăduit ca unele părți să fie active iar altele pasive.

Scanned with OKEN Scanner

Comedia și drama

Caricatura este o îmbinare pasivă de naiv și grotesc. Poetul o poate folosi, deopotrivă, și tragic și comic.

*

Magia, caricatura și materialitatea sînt mijloacele prin care comedia modernă poate deveni asemănătoare lăuntric cu cea antică aristofanică, la fel cum, printr-un caracter popular poate deveni demagogică și cum la Gozzi [5] aproape s-a transformat în amintire. Esența artei comice rămîne însă spiritul entuziast și forma clasică.

*

Oare poezia n-ar trebui să fie cea mai înaltă și mai demnă dintre toate artele, printre altele și pentru motivul că numai în ea sînt posibile dramele ?

*

Nimeni nu apreciază după aceleași criterii o pictură decorativă și o catapeteasmă de altar, o operetă și o muzică bisericească, o predică și un articol filozofic. Atunci, de ce față de poezia retorică, care nu există decît pe scenă, se ridică pretenții ce nu pot fi împlinite decît de către arta dramatică superioară ?

*

Poeții tragici plasează scenele operelor lor aproape totdeauna în trecut. De ce trebuie să fie acest lucru neapărat necesar, de ce n-ar fi posibilă și plasarea scenelor în viitor, fapt prin care fantezia ar fi eliberată dintr-un condei, de toate considerentele și restricțiile istorice ? Firește însă că un popor, care ar fi nevoit să suporte umilitoarele personaje dintr-o demnă reprezentare a unui

---

[5] Carlo Gozzi (1726—1806), autor italian de comedii (unele traduse în germană de Schiller), adversar al lui Goldoni și apărător al Commediei dell-arte *(n. tr.)*.

viitor mai bun, ar trebui să aibă mai mult decît o constituție republicană, i-ar trebui o concepție liberală.

*

Oare cîți oameni nu există astăzi care sînt prea slabi și prea blajini pentru a putea asista la tragedii, dar care sînt prea nobili și demni pentru a vrea să asculte comedii ? O dovadă măreață a delicatei morale a veacului nostru, care nu a vrut decît să calomnieze revoluția franceză.

Despre diferiți poeți

Povestea cu scroafele Gadarenilor [6] este desigur o profeție simbolică referitoare la perioada geniilor viguroase, care s-au aruncat acum fericite în marea uitării [7].

*

Revoluția franceză, *Teoria Științei* a lui Fichte și *Wilhelm Meister* de Goethe sînt cele mai măreție tendințe ale epocii. Cel pe care-l supără această alăturare, și căruia nici o revoluție nu-i pare suficient de importantă dacă nu este zgomotoasă și materială, n-a urcat încă pe culmile înalte și vaste ale istoriei omenirii. Chiar și în lacunarele noastre istorii ale culturii — care de cele mai multe ori seamănă cu o culegere de variante ale unui text clasic pierdut, culegere prevăzută cu un comentariu neîntrerupt — cîte o carte mică, pe care mulțimea gălăgioasă nu a prea luat-o în seamă la vremea respectivă, joacă un rol mai mare decît tot ceea ce a înfăptuit acea mulțime.

*

Poemul profetic al lui Dante este singurul sistem de poezie transcendentală și rămîne suprema realizare a

---

[6] Aluzie la Biblie (Matei 8, 28—34) *(n. tr.)*.
[7] Atitudine caracteristică a lui Fr. Schlegel împotriva „Sturm-und-Drang"-ului *(n.tr.)*.

genului. Universalitatea lui Shakespeare este asemenea centrului artei romantice. Poezia pur poetică a lui Goethe este cea mai completă poezie a poeziei. Acesta este marele triplu-acord al poeziei moderne, cercul cel mai lăuntric şi mai sacrosanct dintre toate sferele mai înguste sau mai largi ale selecţiei critice din clasicii artei poetice mai noi.

Jean Paul

Marea masă agreează romanele lui Friedrich Richter poate numai din cauza aparentului caracter aventuros. Dealtfel el trezeşte interesul în cele mai diferite feluri şi din motive cu totul contrarii. În timp ce economistul cultivat varsă din plin lacrimi nobile cînd îl citeşte, iar artistul sever îl urăşte ca pe o zodie sîngerie de totală non-poezie a naţiunii şi epocii, omul de tendinţă universală se poate delecta pe seama groteştilor figurine de porţelan ale duhului său metaforic — figurine ce par adunate cu darabana, ca trupele imperiale — sau poate diviniza în el arbitrariul. Este un fenomen aparte : un autor care nu stăpîneşte elementele primare ale artei, care nu poate exprima curat un *bon mot* şi nu poate povesti bine o istorie în sensul în care se înţelege de obicei acest lucru, dar faţă de care am fi nedrepţi dacă i-am contesta calitatea de mare scriitor numai din cauza unui ditiramb umoristic, cum este scrisoarea despre Adam a încăpăţînatului, vigurosului, rotofeiului şi superbului Leibgeber[8]. Chiar dacă operele lui nu conţin excesiv de multă cultură, ele sînt totuşi cultivate ; întregul este la fel ca şi detaliul şi invers ; pe scurt, romanul este finit. O mare calitate a romanului *Siebenkäs* este faptul că realizarea şi prezentarea sînt cît se poate de bune ; un merit şi mai mare este acela că se găsesc atît de puţini englezi în el. Firesc că en-

[8] Aluzie la scrisoarea din cap. IV a romanului *Siebenkäs* de Jean Paul *(n. tr.)*.

glezii lui sînt, la urma urmei, tot germani, doar transpuși în condiții idilice și cu nume sentimentale; totuși, ei au în permanență o puternică asemănare cu polonezii lui Louvet[9] și fac parte integrantă din falsele tendințe care abundă la el. Tot din aceeași categorie fac parte și femeile, filozofia, Fecioara Maria, grația, viziunile ideale și autoprețuirea. Femeile lui au ochi roșii și sînt mostre, manechine feminine destinate reflecțiilor psihologico-morale asupra feminității sau exaltării. În general, el nu găsește aproape deloc de cuviință să descrie personajele; este destul că și le imaginează și că uneori rostește o observație justă cu privire la ele. Astfel procedează cu umoriștii pasivi, oameni care nu sînt decît obiecte umoristice; în schimb, cei activi apar mai independenți, dar au o prea puternică asemănare de familie între ei și cu autorul, pentru a putea considera acest lucru drept o calitate. Ornamentele lui constau din arabescuri de plumb în stil nürnberghez. Aici se manifestă cît se poate de evident monotonia fanteziei și spiritului său, soră bună cu sărăcia; dar tot aici își găsește locul și atrăgătorul său caracter greoi și picanta sa lipsă de gust, căreia nu i se poate reproșa decît că autorul pare să nu fi aflat de existența ei. Madona lui este o sensibilă nevastă de sacristan, iar Hristos apare ca un candidat luminat. Cu cît pictorii lui poetici sînt mai morali, cu atît par mai mediocri și mai vulgari, cu cît sînt mai comici, mai apropiați de tot ceea ce e mai bun, mai ditirambici și mai mic-citadini, cu atît par mai divini: căci concepția lui despre aspectul orașului provincial este prin excelență aceea de oraș dumnezeiesc. Poezia lui umoristică se diferențiază tot mai mult de proza lui sentimentală: adeseori ea apare episodic, în formă de cîntece presărate în

---

[9] Jean Baptiste Louvet de Couvray (1760—1797), scriitor francez, autor între altele al unui roman *Les amours du chevalier de Faublas)* (Iubirile cavalerului de Faublas), în care schițează o frescă satirică a moravurilor societății feudale franceze din sec. al XVIII-lea și în care descrie cîțiva polonezi ca fiind deosebit de viteji, nobili și sensibili *(n.tr.)*.

text, sau distruge cartea cînd e adăugată ca apendice. Totuşi, din pana lui încă se mai ivesc lucruri bune care se risipesc în haosul general.

Tieck

Cînd declar că neamul pisicesc îmi este antipatic, îl exceptez pe *Motanul încălţat* al lui Peter Leberecht [10]. Are gheare, şi cine a fost zgîriat de ele clamează împotriva lui, cum e şi firesc; pe alţii însă poate să-i înveselească prin felul cum parcă hoinăreşte pe acoperişul artei dramatice.

*

Chiar şi după cele mai obişnuite concepţii, faptul de a prezenta şi realiza un caracter cu totul nou, într-un mod interesant, este un merit suficient de mare pentru a asigura celebritatea unui roman. Acest merit îl are, indiscutabil, *William Lovell* [11]; şi faptul că toate accesoriile şi eşafodajele din el sînt banale ori neizbutite — ca de pildă marele maşinist din fundalul ansamblului — sau că tot ceea ce pare neobişnuit în el nu este, adeseori, decît inversarea unui aspect obişnuit nu l-ar prejudicia cîtuşi de puţin dacă, din nefericire, caracterul lui n-ar fi poetic. Lovell este, ca şi varianta sa foarte puţin diferită, Balder, un fantast desăvîrşit în toate accepţiunile bune şi rele, frumoase şi urîte ale cuvîntului. Întreaga carte este o luptă între proză şi poezie, luptă în care proza este călcată în picioare, iar poezia îşi frînge singură gîtul. Dealtfel cartea are defectul unora dintre creaţiile de început; şovăie între instinct şi intenţie pentru că nu are suficient din nici una. De aici şi repetiţiile, din cauza cărora prezentarea nobilei plictiseli se poate transforma uneori în transmitere a acesteia. Iată motivul pentru care

---

[10] Pseudonim literar al lui Ludwig Tieck *(n. tr.)*.

[11] *Istoria domnului William Lovell* (Geschichte des Herrn William Lovell), roman epistolar de Ludwig Tieck *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

fantezia absolută din acest roman poate fi ignorată sau doar disprețuită sentimental de către inițiații în poezie, în timp ce pe cititorul rațional, care pentru banii săi pretinde să fie emoționat cu moderație, nota sentimentală a romanului nu-l încîntă ci îi pare a fi din cale afară de furioasă. Poate că Tieck nu a înfățișat încă nici un caracter atît de profund și în detalii. Dar *Sternbald* [12] întrunește seriozitatea și avîntul lui Lovell cu religiozitatea artistică a călugărului și cu tot ceea ce, privit în general, este mai frumos în arabescurile poetice pe care le-a alcătuit din vechi povești; bogăția fantastică și aeriană, simțul pentru ironie și în special varietatea și unitatea intenționată a coloritului. Și aici totul este limpede și transparent, iar spiritul romanului pare să dea curs fanteziei în mod agreabil, pe propria sa temă.

Către Novalis

Nu tu plutești la granița dintre poezie și filozofie, ci ele s-au întrepătruns strîns în spiritul tău. Spiritul tău mi-a fost cel mai aproape în aceste imagini ale adevărului neînțeles. Ceea ce ai gîndit tu, gîndesc eu, ceea ce am gîndit eu, vei gîndi tu sau poate că ai și gîndit. Există neînțelegeri care nu fac decît să confirme suprema înțelegere. Tuturor artiștilor le aparține orice învățătură despre orientul etern. Numele tău îl rostesc în locul tuturor celorlalte.

Omul. Geniul. Cultura. Filosofia. Religia

A avea geniu este condiția naturală a omului; chiar și el a trebuit să iasă sănătos din mîna naturii și, întrucît dragostea este pentru femeie ceea ce geniul este pentru

---

[12] *Drumețiile lui Franz Sternbald* (Franz Sternbalds Wanderungen) roman neterminat (tipărit în 1798) de Ludwig Tieck *(n. tr.)*.

bărbat, trebuie să ne imaginăm epoca de aur ca pe o epocă în care dragostea și geniul erau generale.

*

Simetria și alcătuirea istoriei ne învață că, atîta vreme cît a existat și s-a dezvoltat, omenirea a fost și a devenit într-adevăr un individ, o persoană. În această mare persoană a omenirii, Dumnezeu a devenit om.

*

Duhul este apariția, scăparea exterioară a fanteziei. De aici, caracterul lui divin și asemănarea misticii cu duhul.

*

Omul este o privire retrospectivă creatoare a naturii asupra ei însăși.

*

Cine are o religie, va vorbi în poezie. Dar pentru a căuta și descoperi poezia, instrumentul este filozofia.

*

Așa cum comandanții supremi ai antichității le vorbeau războinicilor înainte de bătălie, tot așa și moralistul ar trebui să le vorbească oamenilor în lupta epocii.

*

Orice om complet are geniu. Adevărata virtute este genialitatea.

*

Există un gen de oameni la care entuziasmul plictiselii este primul imbold spre filozofie.

*

Bunul suprem și singurul folositor este cultura.

Scanned with OKEN Scanner

*

Acolo unde încetează filozofia, trebuie să înceapă poezia. Nu e nevoie să existe un punct de vedere comun, nici vreun fel de a gîndi natural doar prin contrast cu arta și cultura și nici o viață pur și simplu ; adică nu trebuie imaginat un imperiu al grosolăniei, dincolo de granițele culturii. Fiecare membru gînditor al organizației să nu-și simtă limitele fără a simți propria sa unitate în raportarea la întreg. De exemplu, să nu opunem filozofiei doar non-filozofia, ci poezia.

*

Nu știm ce înseamnă un om pînă cînd nu înțelegem din esența umanității de ce există unii oameni care au înțelegere și spirit, iar alții cărora le lipsesc amîndouă.

*

Plenitudinea culturii o vei găsi în poezia noastră supremă, dar profunzimea umanității caut-o la filozofi.

*

Chiar și așa-numiții învățători, pe care i-a angajat statul, trebuie să devină din nou preoți și să aibă o orientare spirituală ; dar ei nu pot realiza acest lucru decît dacă se raliază culturii superioare.

*

Nimic nu este mai plin de duh și mai grotesc decît vechea mitologie și creștinismul ; și anume, din cauză că amîndouă sînt atît de mistice.

*

Tocmai individualitatea este primordialul și eternul din om ; personalitatea nu contează atît de mult. Faptul de a practica formarea și dezvoltarea acestei individualități ca supremă profesiune ar însemna un egoism divin.

Scanned with OKEN Scanner

*

Concepția centrală propriu-zisă a creștinismului este păcatul.

*

Cereți mereu idei noi ? Înfăptuiți ceva nou și atunci se va putea spune ceva nou despre el.

*

Muzica este mai înrudită cu morala, iar istoria cu religia ; căci ritmul este ideea muzicii, dar istoria se îndreaptă către primitivism.

*

Haos este numai acea harababură din care se poate naște o lume.

*

Morala fără simțul paradoxului este banală.

*

Omul trăiește numai în măsura în care trăiește după propriile sale idei. Principiile nu sînt decît mijloace, vocația este un scop în sine.

*

Un om adevărat este cel care a ajuns pînă în centrul umanității.

*

Există o franchețe frumoasă, care se deschide ca o floare, numai pentru a răspîndi parfum.

*

Ai vrut să distrugi filozofia și poezia spre a obține spațiu pentru religie și morală, pe care le-ai nesocotit ; dar n-ai putut distruge altceva decît pe tine însuți.

*

Polemica nu poate ascuți decît inteligența și trebuie să distrugă lipsa de rațiune. Ea este întru totul filozofică ; mînia și înverșunarea religioasă împotriva limitării își pierd demnitatea atunci cînd apar ca polemică anume orientată către un singur obiect și scop.

*

Îl vom cunoaște pe om atunci cînd vom cunoaște centrul pămîntului.

*

Acolo unde există politică sau economie, nu există morală.

*

Cine nu se apropie de natură cu dragoste n-o va cunoaște niciodată.

*

Iubirea primară nu apare niciodată singură, ci în diferite învelișuri și forme, ca încredere, modestie, evlavie, seninătate, credință și rușine, recunoștință ; de cele mai multe ori însă, ca dorință și ca melancolie tăcută.

*

De vrei să acționezi în stil mare, atunci înflăcărează și formează tinerii și femeile. În ei mai poți găsi forță și sănătate proaspătă, iar pe calea aceasta au fost înfăptuite cele mai de seamă reforme.

*

Trăiască adevărații filologi ! Ei realizează lucruri divine, întrucît răspîndesc simțul artistic în întreg domeniul erudiției. Nici un savant nu ar trebui să fie doar meșteșugar.

*

Spiritul vechilor noștri eroi din arta și știința germană trebuie să rămînă și al nostru cîtă vreme noi rămînem germani. Artistul german nu are nici un caracter sau îl are pe acela al unui Albrecht Dürer, Keppler, Hans Sachs, Luther și Jakob Böhme. Onest, sincer, temeinic, precis și adînc este acest caracter, dar și nevinovat și oarecum neîndemînatic. Doar la germani faptul de a diviniza arta și știința, numai de dragul artei și științei, reprezintă un specific național.

*

Femeile au mai puțină nevoie de poezia poeților, deoarece esența lor cea mai specifică este poezia.

*

Misterele sînt feminine ; le place să se învăluie, dar vor totuși să fie văzute și descifrate.

*

Numai cine este de acord cu lumea poate fi de acord cu sine însuși.

*

În primul rînd, vorbesc doar cu cei care privesc deja spre orient.

*

Nu Arminius și Wodan sînt zeii naționali ai germanilor, ci arta și știința. Amintește-ți încă o dată de Keppler, Dürer, Luther, Böhme ; apoi de Lessing, Winckelmann, Goethe, Fichte. Virtutea nu este aplicabilă doar la moravuri ; ea este valabilă și pentru arta și știința care își au drepturile și îndatoririle lor. Iar acest spirit, această forță a tinereții îl deosebește pe german în ce privește tratarea artei și științei.

Scanned with OKEN Scanner

*

Nu există altă autocunoaștere decît cea istorică. Nimeni nu știe ce este el însuși dacă nu știe ce sînt tovarășii săi, în special supremul tovarăș din asociație, maestrul maeștrilor, geniul epocii.

*

De la gînditor pretindeți, odată pentu totdeauna, un înțeles elementar, iar o anumită doză de entuziasm îi îngăduiți chiar și poetului. Dar oare știți și ce înseamnă asta ? Fără să vă dați seama, ați pășit pe pămînt sacru ; sînteți de-ai noștri.

*

Toți oamenii sînt întrucîtva ridicoli și grotești numai pentru că sînt oameni ; iar artiștii sînt, desigur, și în această privință, de două ori oameni. Așa este, așa a fost și așa va fi.

*

Există scriitori care beau absolutul ca pe apă ; și cărți în care pînă și cîinii se referă la infinit.

*

Neînțelegea provine, de cele mai multe ori, nu din lipsa de inteligență, ci din lipsa de sens.

*

Simțul (pentru o anumită artă, știință, pentru un om etc.) este spirit divizat ; autolimitarea este, așadar, un rezultat al autocreației și autodistrugerii.

Educația

Zadarnic căutați în ceea ce numiți estetică, plenitudinea armonioasă a omenirii, începutul și sfîrșitul culturii. Încercați să cunoașteți elementele culturii și umanității și adorați-le, în primul rînd, focul.

*

În literatura desăvîrșită toate cărțile ar trebui să fie doar o singură carte, iar într-o asemenea carte în veșnică devenire se va revela evanghelia umanității și a culturii.

*

Un om cu adevărat liber și educat ar trebui să se poată acorda el însuși, după bunul plac, filozofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, în mod cu totul arbitrar, așa cum se acordează un instrument în orice timp și în orice grad.

*

Orice om incult este propria sa caricatură.

*

Gînditorul are nevoie tocmai de o lumină asemănătoare cu aceea a pictorului : vie, fără raze directe de soare sau reflexe orbitoare și pe cît posibil, de sus în jos.

*

Liberal este cel care, sub toate aspectele și în toate privințele, este liber de la sine și care acționează cu întreaga sa omenie, care consideră sfînt, pe măsura forței sale, tot ceea ce acționează, există și devine, și care participă la întreaga viață fără a se lăsa ispitit de impulsuri mărginite către ură sau de dispreț față de viață.

*

Mirabeaux a jucat un mare rol în revoluție, întrucît caracterul și spiritul său erau revoluționare ; Robespierre, pentru că a ascultat necondiționat de revoluție, i s-a dăruit cu totul, a adorat-o și s-a considerat pe sine ca un zeu al ei ; Bonaparte, pentru că a putut crea și dezvolta revoluții și a fost capabil să se anihileze singur.

*

Oare să nu fie monarhie absolută aceea în care tot ce este esențial se întîmplă în secret, într-un cabinet, și în

care un parlament poate vorbi în mod public și duce dispute fastuoase asupra aspectelor formale ? O monarhie absolută ar putea astfel, foarte bine, să aibă un fel de constituție, care să le pară necunoscătorilor chiar foarte republicană.

Etica

Omul are doar atîta morală cîtă filozofie și poezie are.

*

Virtutea este rațiunea devenită energie.

Critica. Scrisul. Caracterizarea

Se spune că scopul criticii ar fi să educe cititorii ! — Cine vrea să fie educat trebuie să se educe, totuși, singur. Acest lucru este nepoliticos ; dar nu poate fi schimbat.

*

Dacă unii amatori de artă mistici, care iau orice critică drept analiză și orice analiză drept distrugere a plăcerii, ar gîndi consecvent, atunci „la dracu“ ar fi cea mai bună caracterizare a unei opere pline de demnitate. Dealtfel există și critici care nu spun mai mult decît atît, numai că o spun mai pe larg.

*

Aproape toate aprecierile de artă sînt prea generale sau prea speciale. Aici, în propriile lor creații, ar trebui să caute criticii frumoasa linie de mijloc, și nu în operele poeților.

*

A dori să apreciezi totul este o mare rătăcire sau un mic păcat.

Scanned with OKEN Scanner

*

Există oameni a căror întreagă activitate constă în a spune totdeauna „nu". N-ar fi lucru mărunt să poți spune totdeauna cu adevărat „nu", dar cine nu poate face altfel, cu siguranță că nu poate spune nici „nu" așa cum trebuie. Gustul acestor oameni care neagă este o foarfecă zdravănă menită să curețe extremitățile geniului ; lămuririle lor — o mucarniță mare pentru flacăra entuziasmului ; iar rațiunea lor un laxativ ușor împotriva plăcerii și dragostei nemăsurate.

*

Cel mai sigur mijloc pentru a nu fi înțeles sau a fi greșit înțeles este să folosești cuvintele în sensul lor inițial ; mai ales cuvintele din limbile vechi.

*

Pentru a înțelege pe cineva care nu se înțelege el însuși decît pe jumătate, trebuie să-l înțelegi mai întîi complet și mai bine decît el însuși, dar în fond tot numai pe jumătate și la fel de bine cum se înțelege el însuși.

*

Dacă o biografie tinde să generalizeze, atunci ea este un fragment istoric. Dacă se concentrează întru totul asupra caracterizării individualității, atunci este un document sau o operă de teorie a vieții.

*

Faptul de a polemiza cu indivizii are ceva mărunt în sine, ca negoțul *en-détail*. Dacă artistul nu vrea să practice polemica *en-gros*, atunci trebuie să aleagă măcar asemenea indivizi care sînt clasici și de o valoare eternă. Dacă nici acest lucru nu este posibil, de pildă, în tristul caz al legitimei apărări ; atunci indivizii trebuie să fie idealizați, în baza ficțiunii polemice, pe cît posibil ca reprezentanți ai prostiei obiective și ai smintelii obiective, căci și acestea sînt, ca tot ceea ce e obiectiv, infinit de interesante, așa cum trebuie să fie demnele obiecte ale polemicii superioare.

Scanned with OKEN Scanner

*

O scriere clasică nu trebuie să poată fi înțeleasă niciodată complet. Dar cei care sînt cultivați și se cultivă trebuie să vrea să învețe tot mai mult din ea.

*

Predarea unei lucrări spre a fi tipărită se află în același raport cu gîndirea ca odaia unei lăuze cu primul sărut.

Dragostea, căsătoria, prietenia

Primul lucru în dragoste este înțelegerea reciprocă și tot ceea ce este mai înalt în încrederea reciprocă. Dăruirea este expresia încrederii, iar plăcerea poate însufleți și ascuți simțul chiar dacă nu-l poate scoate la iveală, așa cum este părerea generală. De aceea, senzualitatea îi poate înșela pentru scurtă vreme pe oamenii răi, făcîndu-i să creadă că ar putea să se iubească.

*

Ceea ce se numește o căsătorie fericită se află în aceeași relație cu iubirea ca o poezie corectă cu un cîntec improvizat.

*

Prietenia este căsătorie parțială, iar iubirea este prietenie sub toate aspectele și în toate sensurile, prietenie universală. Conștiința limitelor necesare este lucrul cel mai indispensabil și cel mai rar în prietenie.

Încheiere

Am exprimat aici cîteva idei care marchează centrul, am salutat aurora după concepția mea, din punctul meu de vedere. Cel care cunoaște calea, să facă același lucru după concepția lui și din punctul lui de vedere.

Scanned with OKEN Scanner

Despre *Wilhelm Meister* de Goethe

Această istorie limpede începe fără pretenții și fără zgomot, așa cum se desfășoară educația unui spirit ce se străduiește și cum se înalță, dinlăuntrul său, lumea în devenire. Ceea ce se petrece și ceea ce se vorbește aici nu este ceva extraordinar, iar personajele care apar la început nu sînt nici grandioase, nici minunate : o babă înțeleaptă, care calculează în toate împrejurările avantajele și pune o vorbă bună pentru iubitul mai bogat ; o fată care nu se poate smulge din mrejele primejdioasei călăuzitoare decît pentru a se dărui cu pasiune iubitului ; un tînăr pur care închină frumoasa ardoare a primei iubiri unei actrițe. Între timp totul se înfățișează aievea înaintea ochilor noștri, ne ispitește și ne atrage. Contururile sînt generale și delicate, dar exacte, desenate cu precizie și ferme. Cea mai măruntă trăsătură e semnificativă, fiecare linie cuprinde o ușoară aluzie și totul este înălțat prin contraste luminoase și vii. Aici nu e nimic care să poată atîța cu violență pasiunea sau să trezească deîndată, intens, compasiunea. Dar imaginile mișcătoare se fixează spontan în sufletul care tocmai se afla în dispoziția senină de a savura liniștit lectura. Astfel ne rămîne ciudat de luminos și de neșters în amintire chiar și un peisaj de un farmec simplu și fără strălucire, căruia o frumoasă lumină stranie sau o dispoziție minunată a simțămîntului nostru i-a conferit o aură momentană de noutate și de unicitate. Spiritul se simte pretutindeni atins lin, stimulat ușor și multiplu de senina povestire. Fără a-i cunoaște întru totul, el îi consideră pe acești oameni ca pe niște cunoscuți, mai înainte de a-și da bine seama sau de a se putea întreba cum a făcut cunoștință cu ei. I se întîmplă, în privința asta, întocmai ca străinului care întîlnește în timpul veselei călătorii pe apă societatea actorilor. El crede că trebuie să-i mai fi văzut înainte, întrucît arată ca oamenii și nu ca gloata. Această înfățișare ei nu prea o datorează firii și educației lor ; pentru

că doar la unul sau altul dintre ei educația se apropie, în diferite moduri și măsuri, de media generală. Felul prezentării este cel prin care chiar ceea ce este limitat pare să fie, totodată, o existență independentă, cu totul proprie; și, cu toate acestea, nu este decît o altă latură, o nouă transformare a naturii umane generale și unitare surprinse în toate metamorfozele sale. Tocmai aceasta este măreția, în care fiecare om cultivat crede că se regăsește doar pe sine, în timp ce este înălțat cu mult deasupra lui însuși; ceva ce este doar așa cum ar trebui să fie și totuși este cu mult mai mult decît ne este îngăduit să pretindem.

Cu un zîmbet binevoitor, seninul cititor urmărește amintirile pline de sensibilitate ale lui Wilhelm despre piesele de păpuși, care l-au fericit pe băiețașul curios mai mult decît orice alte zaharicale, pe vremea cînd încă mai sorbea fiece piesă și imaginile de orice fel, așa cum îi apăreau, cu aceeași sete pură cu care nou-născutul primește hrana dulce de la pieptul mamei ce-l alintă. Credința sa face să-i pară importante, ba chiar sfinte, blajinele povești pentru copii din acea vreme, cînd dorea să vadă tot ce-i părea nou și cînd încerca sau tindea să facă sau să imite numaidecît ceea ce văzuse; dragostea sa le zugrăvește în cele mai încîntătoare culori, iar speranța le atribuie cea mai măgulitoare semnificație. Tocmai aceste însușiri frumoase alcătuiesc textura ideii sale preferate, aceea de-a înălța, de-a instrui și înnobila oamenii de la nivelul scenei și de-a deveni creatorul unei epoci noi, mai frumoase, a teatrului național, pentru care năzuința sa de copil, elevată prin virtute și dublată de dragoste, izbucnește în flăcări luminoase. Dacă participarea la aceste simțăminte și dorințe nu poate fi scutită de îngrijorare, în schimb nu este puțin atrăgător și încîntător felul cum Wilhelm întîmpină — în cursul unei mici călătorii în care-l trimit părinții pentru prima încercare — o aventură de felul celor care încep serios și se desfășoară amuzant și în care el vede reflexul nu tocmai avantajos zugrăvit al propriei sale acțiuni, fără ca aceasta să-l poată abate de la visările sale. Între timp, narațiunea a devenit pe

neobservate mai vioaie și mai pasionantă ; iar în noaptea caldă, în care Wilhelm, socotindu-se atît de aproape de o legătură eternă cu Mariana sa, se preumblă visător în jurul locuinței ei, dorul fierbinte — care pare să se topească în el însuși și să se aline și să se învioreze iarăși desfătîndu-se cu propriile sale sunete — crește la maximum, pînă cînd ardoarea este stinsă brusc de trista certitudine și de scrisoarea josnică a lui Norberg ; și toată lumea de idei frumoase a tînărului îndrăgostit este distrusă dintr-o lovitură.

Cu această stridență dură se încheie prima carte ; finalul ei se aseamănă cu o muzică spirituală, în care alternează rapid și impetuos diferite voci și multe ecouri ispititoare din noua lume, ale cărei minuni trebuie să se desfășoare în fața noastră : incisiva cezură poate augmenta în mod salutar, cu un adaos de nerăbdare, încordarea excitată la început mai puțin, apoi mai mult decît ne-am aștepta, fără a tulbura, totuși, vreodată plăcerea procurată de prezent ; sau poate chiar să sustragă percepției cele mai delicate trăsături ale plăsmuirii secundare, cele mai ușoare aluzii — percepției care dorește să înțeleagă fiecare privire, fiecare expresie a spiritului poetic vizibil prin intermediul operei.

Dar, pentru ca nu numai sentimentul să tindă către un infinit gol, ci și ochiul să calculeze concret depărtarea în funcție de un punct de vedere măreț, se află acolo și acel străin, numit pe drept Străinul. Singur și de neînțeles — ca o apariție dintr-o altă lume, mai nobilă, care poate fi atît de deosebită de realitatea ce-l înconjură pe Wilhelm, ca și realitatea pe care acesta o visează —, străinul slujește ca etalon pentru culmea pe care urmează să urce opera ; o culme, pe care, poate, arta va fi o știință, iar viața o artă.

Înțelepciunea matură a acestui om cultivat este separată, ca printr-o prăpastie, de imaginația înfloritoare a tînărului îndrăgostit. Și nici de la serenada lui Wilhelm la scrisoarea lui Norberg tranziția nu e lină, iar contrastul dintre poezia lui și anturajul prozaic, ba chiar josnic al Marianei este destul de puternic. Ca parte pregăti-

Scanned with OKEN Scanner

toare a întregii opere, prima carte este o suită de poziții transformate și de contraste pitorești, în care, în fiecare în parte, caracterul lui Wilhelm este înfățișat sub un alt aspect straniu, într-o nouă lumină, mai vie; și fiecare dintre părțile sau capitolele clar delimitate alcătuiesc, mai mult sau mai puțin, un întreg pitoresc în sine. Totodată el cucerește încă de pe acum toată bunăvoința cititorului, căruia îi dezvăluie — ca și cum și le-ar spune sie însuși, oriunde s-ar duce sau ar fi — cele mai sublime gînduri într-o abundență de cuvinte superbe. Tot ceea ce este și ce face el constă aproape numai din străduanie, voință și simțămînt; și, cu toate că prevedem că nu va acționa ca un bărbat decît abia tîrziu sau niciodată, educabilitatea sa nelimitată promite, totuși, ca o serie de bărbați și femei să-și facă din educarea lui o îndeletnicire sau o plăcere și prin asta — poate fără să vrea sau să știe — să stimuleze multiplu receptivitatea lui delicată și multilaterală, care dă spiritului său un farmec atît de înalt, și să dezvolte în el, într-o imagine frumoasă, presentimentul lumii întregi. El trebuie să poată învăța de pretutindeni și nu va fi scutit vreodată de încercări care să-l ispitească. Dacă îi va sta într-ajutor soarta favorabilă sau un prieten cu experiență și cu orizont larg și-l va călăuzi spre țintă, prin avertismente și promisiuni, atunci anii săi de ucenicie trebuie să se sfîrșească în mod fericit.

Cartea a doua începe prin a repeta muzical rezultatele celei dintîi, condensîndu-le în puține puncte și, totodată, împingînd totul la extrem. Mai întîi este cercetată și prezentată în general, cu multe menajamente, năruirea lentă, dar completă, a poeziei viselor copilăriei lui Wilhelm și a primei sale iubiri. Apoi spiritul, care s-a cufundat în adîncuri împreună cu Wilhelm și care a devenit inactiv asemeni lui, este însuflețit și zguduit cu putere pentru ca să se smulgă din deșertăciune, prin nespus de pătimașă amintire a Marianei și prin entuziastul imn de laudă a poeziei intonat de tînăr; o laudă care confirmă prin frumusețea ei realitatea visului său inițial despre

poezie și ne transpune în trecutul plin de presentimente al eroilor antici și al lumii de poeți încă inocenți.

Acum urmează intrarea sa în lume, o intrare nici ponderată, nici furtunoasă, ci lentă și molcomă ca plimbarea liberă a cuiva care, sfîșiat între melancolie și așteptare, trece șovăitor de la amintiri dureros de dulci la dorințe și mai pline de presimțiri. Se deschide o scenă nouă și o lume nouă se desfășoară, ispititoare, înaintea noastră. Totul este aici straniu, semnificativ, minunat și învăluit de o vrajă tainică. Evenimntele și personajele se desfășoară mai repede și fiecare capitol este ca un nou act. Chiar și evenimentele, care în fond nu sînt neobișnuite, intervin de o manieră surprinzătoare. Dar acestea reprezintă doar un element al personajelor, prin care se dezvăluie cel mai clar spiritul acestei părți prin raport cu întregul. Și în ele se manifestă acel prezent imediat, acea magică plutire între ce adastă înainte și ce a fost în urmă. Philine este simbolul seducător al celei mai ușoare senzualități ; chiar și labilul Laertes trăiește doar pentru clipă ; și pentru ca vesela societate să fie completă, blondul Friedrich reprezintă impertinența sănătoasă și viguroasă. Ca dintr-un hău al amărăciunii, necunoscut, fără fund, bătrînul respiră și deplînge tot ceea ce amintirea și melancolia și regretul au mai mișcător și ne înduioșează cu o jale sălbatică. Copila sfîntă trezește emoții și mai dulci, precum și o frumoasă înfiorare, iar odată cu apariția ei resortul cel mai lăuntric al straniei opere pare să se declanșeze. Cînd și cînd reapare chipul Marianei ca un vis semnificativ ; ciudatul străin apare pe neașteptate și dispare ca fulgerul. Și soții Melina revin, dar transformați, adică întru totul cu înfățișarea lor firească. Vanitatea greoaie a femeii sensibile contrastează destul de plăcut cu ușurința gingașei păcătoase. Dealtfel lectura piesei cavalerești ne permite să aruncăm o privire în profunzime, în spatele culiselor vrăjii teatrale, ca într-o lume comică aflată în fundal. Elementul vesel și cel înduioșător, ca și cel tainic și cel ispititor sînt minunat întrețesute în final, iar vocile care se dispută răsună strident unele lîngă altele. Această armonie de disonanțe este parcă mai fru-

Scanned with OKEN Scanner

moasă decît muzica cu care se încheie prima carte; este mai încîntătoare şi, totuşi, mai sfîşietoare, te copleşeşte mai intens şi, cu toate acestea, te lasă mai lucid.

Este frumos şi necesar să ne dăruim cu totul impresiei unei opere poetice, să-l lăsăm pe artist să facă ce vrea cu noi, să ne confirmăm, doar în amănunt, simţămîntul cu ajutorul reflecţiei şi să-l ridicăm la nivelul de idee, apoi să decidem şi să aducem completări acolo unde ar mai putea exista îndoială sau divergenţă. Acesta este primul lucru şi cel esenţial. Dar nu mai puţin necesar este să putem face abstracţie de individual, să sesizăm din zbor ceea ce e general, să cuprindem cu privirea o parte şi să reţinem ansamblul, să cercetăm chiar şi ceea ce este mai ascuns şi să punem în corelaţie ce este mai izolat. Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri şi să putem distruge în gînd ceea ce adorăm; altfel sîntem lipsiţi de sentimentul universului, oricîte alte însuşiri am avea. De ce n-am putea sorbi mirosul unei flori şi n-am putea apoi să contemplăm totuşi infinita reţea de nervuri a fiecărei frunze şi să ne adîncim cu totul în această contemplare? Nu numai învelişul exterior strălucitor, veşmîntul policrom al frumosului pămînt, apare interesant pentru omul care este întru totul om şi care simte şi gîndeşte ca atare; omului poate să-i placă şi să cerceteze cum straturile din adînc sînt aşezate unele peste altele şi din ce feluri de pămînt sînt alcătuite; ar vrea să pătrundă tot mai profund, dacă se poate pînă în miezul lucrurilor, şi ar vrea să ştie cum este alcătuit întregul. Tot aşa ne putem smulge din vraja poetului, după ce ne-am lăsat de bunăvoie subjugaţi de el; tare am dori să iscodim ceea ce a ascuns el de privirea noastră sau n-a vrut să ne dezvăluie de la început şi ceea ce îl face în cea mai mare măsură să fie un artist: intenţiile ascunse, pe care le urmăreşte în taină şi care nu pot fi presupuse niciodată în prea mare număr la un geniu, al cărui instinct a devenit arbitrar.

Instinctul inerent operei organizate şi organizatoare, de a se constitui într-un întreg, se manifestă atît în părţile componente mai mici, cît şi în cele mai mari. Nici o

Scanned with OKEN Scanner

pauză nu este întîmplătoare și fără semnificație ; iar aici, unde totul este în același timp mijloc și scop, nu va fi o greșeală dacă vom considera prima parte ca o operă în sine, fără a prejudicia corelațiile ei cu întregul. Dacă privim obiectele predilecte ale tuturor discuțiilor și ale tuturor desfășurărilor întîmplătoare, cum și corelațiile predilecte ale evenimentelor, oamenilor și mediului lor ambiant, ne izbește faptul că totul gravitează în jurul spectacolului, al prezentării, al artei și al poeziei. A fost în mare măsură intenția poetului de-a nu emite o teorie incompletă a artei sau, mai curînd, de-a înfățișa în exemple și concepții vii faptul că această intenție îl poate ademeni să scrie episoade propriu-zise, precum comedia fabricanților sau reprezentația muntenilor. Ba chiar s-ar putea descoperi o ordine sistematică în prezentarea acestei fizici poetice a poeziei ; nu scheletul mort al unei construcții teoretice, ci scara vie a oricărei istorii naturale și teorii educative. Așa cum Wilhelm este preocupat, în acest capitol al anilor de ucenicie, de primele și cele mai necesare principii ale artei de-a trăi, tot așa sînt prezentate aici și cele mai simple idei despre arta frumoasă, faptele inițiale și cele mai aspre încercări, pe scurt, elementele poeziei : piesele de păpuși, acești ani de copilărie ai instinctului poetic comun propriu tuturor oamenilor sentimentali sau chiar lipsiți de vreun talent deosebit ; observațiile asupra felului cum școlarul trebuie să facă și să aprecieze experiențele și asupra impresiilor pe care le produc munteanul și dansatorul pe sîrmă ; poemul despre epoca de aur a poeziei juvenile, meșteșugurile saltimbancilor, comedia improvizată în timpul călătoriei pe apă. Dar această istorie naturală a frumosului nu se limitează doar la reprezentațiile actorilor și la alte lucruri asemănătoare ; în cîntecele romantice intonate de Mignon și de bătrîn se dezvăluie poezia ca limbaj natural și muzică a sufletelor frumoase. Prin raport cu această intenție, lumea actorilor trebuie să devină mediul și fundamentul întregului, pentru că tocmai această artă este nu numai cea mai multilaterală, dar și cea mai socială dintre toate artele și pentru că aici se

ating în mod minunat poezia și viața, epoca și lumea, în timp ce atelierul singuratic al artistului plastic oferă mai puțin material, iar poeții nu trăiesc ca poeți decît înlăuntrul lor și nu mai alcătuiesc o castă izolată de artiști.

Deși s-ar părea că întregul este deopotrivă o filozofie istorică a artei, cît și o operă artistică sau un poem, și că tot ceea ce poetul realizează cu atîta dragoste, de parcă ar fi supremul său țel, nu este în cele din urmă decît un mijloc — toate acestea sînt și poezie, poezie pură, înaltă. Totul este gîndit și spus parcă de cineva care este deopotrivă poet divin și artist desăvîrșit ; și pînă și cea mai fină trăsătură a unei plăsmuiri secundare pare să fiinţeze în sine și să se bucure de o existență proprie independentă. Și aceasta chiar și împotriva legilor unei verosimilități meschine și neautentice. Ce altceva lipsește laudei comerțului și artei poetice rostite de Werner și Wilhelm decît metrul, pentru a fi recunoscută de oricine drept poezie sublimă ? Pretutindeni ne sînt oferite fructe de aur pe tipsii de argint. Această proză minunată este proză și, totuși, poezie. Îmbelșugarea ei este gingașă ; simplitatea ei, semnificativă și elocventă ; iar cizelarea ei, măiestrită și delicată, lipsită de asprime bizară. Dacă țesele acestui stil sînt luate în general din limba cultivată a vieții de societate, el, stilul, se complace totodată și în comparații ciudate, care tind să modeleze în chip ales și delicat cîte-o curiozitate din cutare sau cutare profesie economică sau orice altceva care pare tare departe de cunoscutele locuri comune ale poeziei.

Așadar, să nu ne lăsăm înșelați de faptul că poetul pare să trateze ușor și capricios personajele și întîmplările, pare să nu-l amintească aproape niciodată fără ironie pe erou și să privească de la înălțimea spiritului său chiar și propria sa operă ; ca și cum n-ar lua lucrurile prea în serios. Opera lui trebuie raportată numai la noțiuni superioare și nu trebuie privită așa cum este privită de obicei, din perspectiva vieții de societate : ca un roman în care personajele și întîmplările sînt supremul țel. Căci a aprecia această carte nouă și unică — pe care nu înveți s-o înțelegi decît din ea însăși — pe baza unei no-

ţiuni a genului, înjghebate şi rezultate din obişnuinţă şi credinţă, din experienţe întîmplătoare şi pretenţii arbitrare, ar fi ca şi cum un copil ar vrea să apuce luna şi stelele cu mîna şi să le împacheteze în cutiuţa lui.

În aceeaşi măsură în care se opune simţămîntului, ea se împotriveşte şi aprecierii critice şcolăreşti. Cine ar vrea să recenzeze un banchet al celui mai fin şi ales spirit cu toate formalităţile şi ceremoniile banale? O aşa-zisă recenzie a lui *Meister* ne-ar apărea oricînd ca acel tînăr care vine să se plimbe în pădure cu cartea sub braţ şi pe care Philine îl alungă cu cucul.

Aşadar, poate că ar trebui să rostim, şi în acelaşi timp să nu rostim aprecieri — ceea ce nu pare să fie o sarcină uşoară. Din fericire, cartea aceasta este dintre cele care se valorifică singure şi-l scutesc, astfel, pe criticul de artă de orice efort. Şi nu numai că se apreciază singură, ci se şi prezintă singură. De aceea, o simplă prezentare a ei, chiar dacă ar fi vorba de unul dintre cele mai proaste poeme ale genului descriptiv, ar fi inutilă şi, în plus, ar ieşi şi dezavantajată ; nu numai în raport cu poetul, ci şi faţă de gîndul cititorului care are simţul lucrurilor superioare, care poate diviniza, care ştie fără multă artă şi ştiinţă ce trebuie să divinizeze şi căruia i se revelează fulgerător ceea ce merită să fie divinizat.

Acest roman înşală aşteptările referitoare la unitate şi coeziune de tot atîtea ori de cîte le şi satisface. Dar cine are un autentic instinct sistematic, simţul universului şi acel presentiment al lumii întregi, care-l fac pe Wilhelm atît de interesant, simte pretutindeni deopotrivă personalitatea şi individualitatea vie a operei ; şi cu cît cercetează mai adînc, cu atît mai mult descoperă în ea corelaţii şi afinităţi interne şi coerenţă spirituală. Dacă există vreo carte de geniu, atunci aceasta este. Dacă geniul s-ar fi putut caracteriza şi în ansamblu aşa cum o face în detalii, atunci nimeni n-ar mai fi în stare să spună ce este el de fapt şi în ce sens trebuie să fie înţeles. În direcţia aceasta mai rămîne posibilă o măruntă completare, iar o oarecare explicaţie nu poate părea ne-

Scanned with OKEN Scanner

folositoare sau inutilă, întrucît, în ciuda acelui sentiment, începutul și finalul operei apar oarecum stranii și nesatisfăcătoare, iar la mijloc se poate aprecia că un lucru sau altul este inutil sau lipsit de coeziune, și întrucît chiar și cel care știe să distingă și să aprecieze caracterul divin al arbitrarului cultivat simte, la prima și la ultima lectură, ceva izolat, de parcă celei mai frumoase și mai intime concordanțe și unități nu i-ar mai lipsi decît o ultimă îmbinare a ideilor și sentimentelor. Cîte unul, căruia nu-i putem nega judecata, nu se va putea orienta, multă vreme, în unele privințe, căci, la firile progresive, noțiunea și judecata se extind, se precizează și se dezvoltă reciproc.

În privința organizării operei, caracterul deosebit al diferitelor părți trebuie să aducă mai multă lumină. Totuși, pentru a merge logic de la părți spre ansamblu, observația și analiza nu trebuie să se piardă în amănunte infinit de mărunte. Mai curînd trebuie să se oprească — ca și cum ar fi de fapt simple părți — la acele diviziuni mai mari, a căror independență se afirmă și prin felul cum ele tratează, plăsmuiesc și transformă liber ceea ce au preluat de la precedentele și a căror similitudine interioară neintenționată și unitate inițială le-a recunoscut-o poetul însuși prin efortul intenționat de-a rotunji totul, prin mijloace foarte variate, dar mereu poetice, într-un ansamblu desăvîrșit în sine. Prin această continuitate este asigurată și confirmată coeziunea, prin această încadrare, diversitatea diferitelor diviziuni mai mari ; și astfel, fiecare parte necesară a romanului unic și indivizibil devine un sistem în sine. Mijloacele de îmbinare și progresie sînt cam pretutindeni aceleași. Și în volumul al doilea, Iarno și apariția Amazonului atrag așteptările și interesul nostru în depărtări tulburi, asemenea lui Mignon și străinului din primul volum, prevestind o culme încă invizibilă a culturii ; și aici se deschide, cu fiecare carte, o nouă scenă și o lume nouă, pline de forță vitală în esența lor specifică ; și aici revin vechile personaje, întinerite ; și aici, fiecare carte conține germenii celei următoare și prelucrează rezultatele pure ale celei

precedente ; iar cartea a treia, care se remarcă prin coloritul cel mai proaspăt și mai vesel, capătă, prin cîntecul „Într-acolo“ al lui Mignon și prin primul sărut al lui Wilhelm și al contesei, o încadrare frumoasă, ca din partea supremelor flori ale plenitudinii juvenile încă în plină germinație și totuși deja mature. Acolo unde se pot observa infinit de multe lucruri, ar fi inoportun să vrei să observi ceva anume, care a mai fost deja sau care revine mereu, puțin modificat. Numai ceea ce este absolut nou și specific are nevoie de explicații, dar acestea nu pot în nici un caz să clarifice și să lumineze totul și pentru toți ; ele ar merita mai curînd să fie numite excelente atunci cînd sînt perfect cunoscute celui care îl înțelege integral pe *Meister* și cînd, celui care nu-l înțelege, îi apar la fel de banale și goale ca și ceea ce vor ele să explice ; însă celui care înțelege opera doar pe jumătate, îi rămîn doar pe jumătate inteligibile, îl lămuresc în privința unor lucruri, dar poate că încîlcesc și mai mult altele, pentru ca din neliniște și din îndoială să iasă la iveală cunoaștere sau pentru ca, prin asta, subiectul să-și înțeleagă măcar imperfecția sa, atît cît este cu putință. Volumul al doilea, în special, are cel mai puțin nevoie de explicații, este cel mai amplu, dar și cel mai încîntător, este plin de înțelesuri, dar și foarte ușor de înțeles.

În succesiunea progresivă a anilor uceniciei întru arta de a trăi, volumul acesta este pentru Wilhelm treapta superioară de încercări și vremea rătăcirilor și a experiențelor instructive dar prețioase. Firește că principiile și acțiunile sale se desfășoară în linii paralele, înainte sau înapoi, fără să se deranjeze reciproc sau să se atingă vreodată. Între timp a dobîndit totuși un lucru, și anume că s-a ridicat sau măcar s-a străduit serios să se înalțe deasupra vulgarității care este inerentă, inițial, chiar și celor mai nobile firi și le învăluie ca din întîmplare. După ce nesfîrșita aplecare spre educație a lui Wilhelm a acționat și a ființat mai întîi doar înlăuntrul său, pînă la distrugerea primei sale iubiri și pînă la întîile sale speranțe de artist, și după ce s-a avîntat apoi destul de departe în lume, era firesc ca, înainte de

toate, să tindă spre înălțimi, chiar dacă nu era decît înălțimea unei scene obișnuite, și să-și îndrepte atenția cu precădere asupra tot ce era nobil și ales, chiar dacă nu era vorba decît de reprezentarea unei nobilimi nu prea cultivate. Rezultatul acestei străduințe, respectabile prin originea ei, nici nu putea fi altul, întrucît Wilhelm era încă atît de inocent și de nou. De aceea cartea a treia trebuia să se apropie mult de comedie; cu atît mai mult cu cît era concepută să pună în cea mai vie lumină necunoașterea lumii de către Wilhelm și contrastul dintre magia teatrului și josnicia vieții obișnuite a actorilor. În cărțile precedente nu erau cu adevărat comice decît unele trăsături izolate, ca de pildă cîteva personaje de prim-plan sau o anumită depărtare nedefinită. Aici este comic ansamblul, scena și atitudinea însăși. Am putea-o chiar numi o lume comică, deoarece în ea sînt, într-adevăr, nespus de multe lucruri amuzante și pentru că nobilii și comedienii alcătuiesc două corpuri separate, dintre care nici unul nu vrea să-i cedeze celuilalt premiul ridicolului și care acționează cît se poate de caraghios unul împotriva altuia. Elementele componente ale acestui comic nu sînt cîtuși de puțin deosebit de fine și de delicate sau nobile. Unele sînt chiar de genul celor care fac omul să rîdă din toată inima, ca de pildă contrastul dintre cele mai frumoase speranțe și realitatea găzduirii celei mai proaste. Contrastul dintre speranță și rezultat, dintre închipuire și realitate joacă aici în general un rol important; drepturile realității sînt impuse cu o strictețe nemiloasă, iar pedantul se alege cu o bătaie, pentru că este și el, totuși, un idealist. Dintr-o autentică și exagerată iubire, colegul său, contele, îl salută trecînd binevoitor cu vederea imensa prăpastie a diferenței de rang; baronul nu poate ceda nimănui întîietatea în materie de stupiditate spirituală, iar baroneasa în materie de vulgaritate morală; contesa însăși nu este decît, cel mult, un încîntător pretext pentru cea mai frumoasă justificare a gătelilor; iar acești nobili, abstracție făcînd de rangul lor, nu sînt preferabili actorilor decît în măsura în care sînt mai temeinic vulgari. Dar acești oameni, pe care mai bine i-am numi figuri

decît oameni, sînt zugrăviți acolo cu o mînă ușoară și cu un penel delicat, așa cum am vrea să ne imaginăm cele mai grațioase caricaturi ale picturii celei mai nobile. Este nerozia modelată pînă la transparență. Această prospețime a culorilor, această policromie copilărească, această pasiune pentru găteli și podoabe, această ușurință plină de spirit și această exuberanță fugară — toate au ceva pe care am vrea să-l numim eterul veseliei și care este prea delicat și diafan pentru ca litera să poată reproduce și reda impresia lăsată de el. Doar celui care poate face lectură cu glas tare și care înțelege perfect ironia trebuie să-i fie lăsat în seamă să-i facă pe cei care o înțeleg să simtă toată ironia care plutește pe deasupra întregii opere și care devine aici deosebit de zgomotoasă. Această aparență de demnitate și importanță din stilul perioadelor, care zîmbește singură pe seama ei, aceste aparente neglijențe și tautologii, care desăvîrșesc condiția de asemenea manieră încît ea devine una cu lucrul condiționat și care, după cum se prezintă împrejurarea, par să spună totul sau să nu spună ori să nu vrea să spună nimic, acest prozaism suprem în mijlocul atmosferei de poezie a subiectului prezentat sau transpus în comedie, suflul intenționat de pedanterie poetică în ocazii foarte prozaice — toate se bazează adesea pe un singur cuvînt, ba chiar pe un singur accent.

Poate că nici o parte din operă nu este atît de liberă și de independentă față de ansamblu ca această a treia carte. Dar nu totul în ea este joc și orientat spre satisfacția momentană. Iarno îi oferă lui Wilhelm și cititorului o confirmare puternică a credinței într-o realitate măreață și demnă și într-o activitate mai serioasă în lume și în operă. Mintea lui modestă și seacă este contrariul perfect al sensibilității inventive a Aureliei, care pare pe jumătate firească, pe jumătate impusă. Ea este actriță pînă-n măduva oaselor și este și o femeie de caracter; nu poate și nu vrea să facă altceva decît să interpreteze și să reprezinte, de preferință pe sine însăși, și expune totul fățiș, chiar și feminitatea și dragostea ei. Amîndoi au doar rațiune: căci poetul îi atribuie și Aureliei, în mare mă-

sură, perspicacitate ; o lipsește însă aproape cu totul de judecată și de simțul convenabilului, așa cum pe Iarno îl lipsește de fantezie. Sînt oameni minunați, dar cam mărginiți și prea puțin grandioși ; iar faptul că însăși cartea pare să atragă atenția atît de limpede asupra acestei mărginiri dovedește în ce mică măsură este ea un simplu elogiu al rațiunii, așa cum ar fi putut părea la început. Cei doi sînt deopotrivă unul opusul perfect al celuilalt, precum profunda și interiorizata Mariane și Philine cea superficială și banală ; și amîndoi ies și mai puternic în evidență, ca și cele două din urmă, pentru a asigura exemplele necesare teoriei artistice prezentate și personajele indispensabile complicării ansamblului. Sînt personaje principale care dau tonul în egală măsură în episoadele ce le revin. Ele își plătesc locul prin aceea că vor să cultive spiritul lui Wilhelm și că se îngrijesc excelent de întreaga lui educație. Chiar dacă, în ciuda concursului onest al atîtor educatori, pupilul pare să nu fi cîștigat, în procesul său de formare umană și etică, mult mai mult decît o îndemînare exterioară, pe care crede că a dobîndit-o prin frecventarea unor medii diferite și prin exercițiile de dans și de scrimă, el face totuși, după toate aparențele, progrese mari în artă, și anume mai mult prin dezvoltarea firească a spiritului său decît prin înrîurire străină. Acum face și cunoștința unor virtuoși propriuziși, iar discuțiile artistice dintre ei — dincolo de faptul că au infinit de mult duh, sens și conținut, fără a păcătui prin somptuozitatea greoaie a așa-numitei concizii lapidare — sînt niște adevărate dialoguri, angajînd mai multe voci ce se întrepătrund, nu simple simulacre de discuții unilaterale. Serlo este, într-un anumit sens, un om universal valabil ; și chiar și povestea tinereții lui este așa cum poate și cum trebuie să fie față de categoricul său talent și de tot atît de categorica sa lipsă de simțire pentru lucrurile superioare. În această privință îi seamănă lui Iarno : amîndoi nu stăpînesc, pînă la urmă, decît latura mecanică a artei lor. De la primele perceperi și elemente ale poeziei, cu care volumul întîi îl confruntă pe

Wilhelm și pe cititor, pînă la punctul în care omul ajunge în stare să sesizeze ce-i superior și ce-i inferior, există un interval incomensurabil ; și dacă tranziția care trebuie să fie totdeauna un salt ar urma să fie mijlocită printr-un exemplu grandios, așa cum se cuvine, prin intermediul cărui alt poet s-ar putea face aceasta mai convenabil decît prin cel care merită prin excelență calificativul de infinit ? Tocmai această latură a lui Shakespeare este înțeleasă cu precădere de către Wilhelm ; și, întrucît în această teorie artistică interesa mai puțin firea grandioasă a poetului cît mai ales profunda măiestrie artistică și intenționalitatea sa, alegerea trebuie să se oprească asupra lui *Hamlet*, deoarece nici o altă piesă nu poate oferi prilej pentru atîtea dispute multiple și interesante cu privire la intenția ascunsă a artistului și la deficiențele accidentale ale operei ca aceasta care se integrează atît de frumos și în conflictul teatral și în ambianța romanului și care, printre altele, pune în mod spontan problema posibilității de-a modifica o capodoperă desăvîrșită sau de-a o prezenta pe scenă fără modificări. Prin caracterul său retardatar, piesa poate părea înrudită pînă la confundare cu romanul, care-și bazează esența tocmai pe acest caracter. Dealtfel și spiritul contemplării și al reîntoarcerii în sine însuși, care se manifestă din plin în piesă, este în asemenea măsură o caracteristică comună a oricărei poezii foarte intelectuale încît, prin ea, chiar și această tragedie îngrozitoare — care, oscilînd între crimă și demență, prezintă pămîntul vizibil ca pe o grădină sălbăticită a păcatului lasciv, iar interiorul lui oarecum găunos ca pe un sălaș al pedepsei și suferinței, și care se întemeiază pe cele mai dure noțiuni de onoare și datorie — poate pune stăpînire, cel puțin sub un anumit aspect, pe anii veseli de ucenicie ai unui tînăr artist.

Perspectiva lui Hamlet, introdusă în cartea aceasta și în prima din volumul următor, nu are atît caracter de critică, cît mai curînd de poezie înaltă. Și oare ce altceva poate lua naștere cînd un poet examinează și prezintă, în această calitate a lui, un produs al artei poetice. Caracterul de poezie nu constă în faptul că părerea lui depă-

Scanned with OKEN Scanner

şeşte, cu unele presupuneri şi aserţiuni, limitele operei vizibile. Asemenea depăşiri incumbă oricărei critici, întrucît orice operă excelentă, de orice fel, ştie mai multe decît poate spune şi vrea mai mult decît ştie. Caracterul de poezie constă în deosebirea totală a scopului şi metodei. Acea critică poetică nu vrea cîtuşi de puţin să spună, ca o simplă inscripţie, doar ce este de fapt lucrul respectiv, unde-şi are şi unde trebuie să-şi aibă locul în lume ; pentru acest lucru este nevoie doar de un om întreg, nedivizat, care să facă din operă centrul activităţii sale, atît timp cît este nevoie ; dacă un asemenea om preferă comunicarea orală sau scrisă, poate afla o plăcere în faptul de a dezvolta pe larg o observaţie, care este, în fond, doar una şi indivizibilă, şi astfel ia naştere o caracterizare propriu-zisă. Poetul artist, dimpotrivă, va voi să repete din nou prezentarea, să plăsmuiască încă o dată ceea ce a fost plăsmuit ; va completa opera, o va întineri, o va re-crea. El va diviza întregul doar în elemente şi în părţi mai mari şi în bucăţi, dar niciodată în elementele sale constituente, care sînt, prin raport cu opera, moarte, pentru că nu mai conţin unităţi de acelaşi fel ca ansamblul, dar ar putea fi, prin raport cu universul, şi elemente vii sau părţi ale acestuia. La asemenea diviziuni raportează criticul banal obiectul artei sale şi, de aceea, trebuie să-i distrugă inevitabil unitatea vie, fie descompunîndu-l în elementele sale, fie observîndu-l doar ca pe un atom dintr-o masă mai mare.

În cartea a cincea se trece de la teorie la o aplicare bine gîndită, care procedează după principii ; şi chiar şi cruzimea şi egoismul lui Serlo şi ale celorlalţi, nesăbuinţa Philinei, exaltarea Aureliei, melancolia bătrînului şi nostalgia tinerei Mignon se transformă în acţiune. De aici rezultă nu tocmai rara apropiere de nebunie, care pare a fi o raportare preferată şi, totodată, tonul acestei părţi. Mignon, ca monadă, este un punct de-o strălucire divină, aşa cum mai există şi altele. Dar, în ansamblu, opera pare să coboare ceva sub culmea atinsă de volumul al doilea. Ba chiar se şi pregăteşte să dezgroape ultimele adîncimi ale omului lăuntric şi, de acolo, să urce iar pe o culme

Scanned with OKEN Scanner

și mai înaltă, pur și simplu grandioasă, unde să poată rămîne. Oricum, pare să se afle la o răscruce și să fie dominată de o criză importantă. Complicațiile și încurcăturile cresc la maximum și totodată și așteptarea încordată cu privire la rezolvarea finală a atîtor enigme interesante și minuni frumoase. Chiar și falsa tendință a lui Wilhelm ia formă de maxime : dar ciudatul avertisment îl avertizează și pe cititor să nu-l creadă ajuns la țintă sau pe calea cea bună într-acolo. Nici o parte a întregului nu pare să fie atît de dependentă de acesta și să fie folosită doar drept mijloc, ca a cincea carte. Această carte își permite chiar completări și adaosuri pur teoretice, cum ar fi idealul unui sufleur, schița iubitorilor artei teatrale, principiile referitoare la deosebirea dintre dramă și roman.

Confesiunile sufletului frumos surprind, dimpotrivă, prin singularitatea lor naivă, prin aparenta lipsă de raportare la ansamblu și prin arbitrarul împletirii cu ansamblul — fără precedent în părțile premergătoare ale romanului —, sau, mai curînd, prin integrarea în acesta. Cîntărind însă lucrurile mai bine, Wilhelm nu pare, nici chiar înainte de căsătorie, să aibă vreo afinitate cu mătușa așa cum nici mărturisirile ei nu par să aibă vreo legătură cu restul cărții. Totuși sînt și ani de ucenicie în care nu învață altceva decît să ființeze și să trăiască după principiile sale sau conform firii sale netransformabile ; și, dacă Wilhelm rămîne interesant pentru noi doar prin capacitatea de a se interesa de orice, atunci și mătușa, prin felul ei de-a se interesa de ea însăși, poate avea pretenția ca el să împărtășească sentimentul ei. De fapt, ea trăiește în chip teatral ; doar cu deosebirea că întrunește toate rolurile care erau repartizate între multe personaje în castelul conților, unde toți acționau și jucau comedie cu ei înșiși, și că lăuntrul ei alcătuiește scena pe care este în același timp actriță și spectatoare, și, pe deasupra, se îngrijește și de intrigile din culise. Ea stă permanent în fața oglinzii conștiinței și este preocupată să-și curețe și să-și împodobească sufletul. De fapt în ea este atinsă dimensiunea supremă a interiorizării, așa cum și trebuia

să se întîmple de vreme ce opera manifesta, de la bun început, o tendință atît de categorică de a separa precis și de-a opune lăuntricul exteriorului. Aici însă, lăuntricul s-a golit singur de conținut. Este culmea unilateralității dezvoltate căreia îi stă în față imaginea universalității pure a unui cuget grandios. Unchiul adastă, de fapt, în ultimul plan al acestui tablou, ca o construcție imensă a artei de-a trăi în vechiul stil grandios, o construcție de condiții nobile și simple, din marmora cea mai pură și solidă. Este o apariție cu totul nouă în această suită de piese educative. Scrierea confesiunilor nu pare să fi fost îndeletnicirea sa de predilecție ; și, întrucît a fost propriul său profesor, nu poate să fi avut ani de ucenicie, ca Wilhelm. Cu forță virilă însă, a modelat natura înconjurătoare într-o lume clasică, care se mișcă în jurul spiritului său independent ca în jurul unui centru.

Faptul că și religia este înfățișată aici ca o înclinație înnăscută, care-și creează, prin ea însăși, spațiu de acțiune și se desăvîrșește treptat pînă ce devine artă, se potrivește perfect cu spiritul artistic al ansamblului ; și prin asta se arată, ca printr-un exemplu cît se poate de frapant, că poetul ar vrea să trateze și să știe că totul este tratat astfel. Menajarea unchiului în detrimentul mătușii este concretizarea cea mai puternică a incredibilei toleranțe a oamenilor mari, în care spiritul universal al operei se dezvăluie cît se poate de nemijlocit. Prezentarea unei firi, care se tot contemplă mereu, pînă la infinit, este cea mai frumoasă dovadă pe care o putea aduce un artist despre insondabila profunzime a posibilităților sale. Pînă și obiectele străine le-a zugrăvit cu lumina și culorile și cu umbrele intense cu care trebuiau să se reflecte și înfățișeze în acest spirit care contemplă totul în propria sa oglindire. Totuși, nu putea fi intenția sa să prezinte totul aici mai profund și mai amplu decît era necesar și bine pentru țelul ansamblului ; și cu atît mai puțin putea fi de datoria lui să-l facă semene cu o anumită realitate. De fapt caracterele din acest roman se aseamănă, prin modul prezentării, cu portretul, dar prin esența lor sînt, mai

mult sau mai puțin, general-alegorice. Tocmai de aceea sînt un material inepuizabil și cea mai excelentă colecție de exemple pentru cercetări etice și sociale. În acest scop, discuțiile despre caracterele din *Meister* ar trebui să fie foarte interesante, cu toate că la înțelegerea operei însăși ele n-ar putea contribui decît, poate, episodic : dar trebuiau să existe dialoguri, pentru a alunga, chiar și prin formă, unilateralitatea. Căci, dacă cineva ar face critica acestor personaje și ar formula un aviz moral numai din punctul său de vedere specific, acesta ar fi cel mai steril dintre toate modurile posibile de a-l privi pe *Wilhelm Meister*, și pînă la urmă, n-am învăța din el altceva, decît că vorbitorul are, în privința acestor obiecte, părerea care a fost deja formulată.

Cu volumul al patrulea, opera pare să fi devenit deopotrivă puberă și majoră. Acum vedem limpede că nu trebuie să cuprindă doar ceea ce numim teatru sau poezie, ci însăși marele spectacol al umanității și arta tuturor artelor, arta de a trăi. Mai vedem de asemenea că acești ani de ucenicie vor și pot să formeze mai curînd pe oricare altul decît pe Wilhelm să devină un artist capabil și un om destoinic. Nu cutare sau cutare om trebuie să fie educat, ci natura însăși : educația ar trebui să fie prezentată în exemple și să fie condensată în principii simple. Așa cum, în confesiuni, ne credem transpuși brusc din domeniul poeziei în acela al moralei, tot așa stau aici în fața noastră rezultatele unei filozofii solide, care se bazează pe simțul și spiritul superior și care tinde nemijlocit și intens către separarea strictă și generalitatea sublimă a tuturor forțelor și artelor. De bună seamă că pînă la urmă se îngrijesc cu toții de Wilhelm, dar își bat joc de el aproape mai mult decît e convenabil sau politicos ; pînă și micul Felix ajută la educarea și umilirea lui, făcîndu-l să simtă multipla sa ignoranță. După cîteva ușoare spasme de frică, încăpățînare și remușcare, independența sa dispare din societatea celor vii. El se resemnează formal să nu mai aibă o voință proprie ; și acum, anii de ucenicie s-au terminat cu adevărat, iar Natalie devine un supliment al romanului. Întru-

chipînd cea mai frumoasă formă a feminității și a bunătății celei mai pure, ea contrastează plăcut cu întrucîtva materialista Therese. Natalie răspîndește influența ei binefăcătoare prin simpla prezență în societate ; Therese alcătuiește în jurul ei o lume asemănătoare cu a unchiului ei. Sînt exemple și prilejuri pentru teoria feminității, care nu putea să lipsească din acea doctrină a artei de-a trăi. Sociabilitatea morală și activitatea casnică — ambele într-o frumoasă formă romantică — sînt cele două modele primare sau cele două jumătăți ale unui model primar, care sînt propuse aici pentru această parte a omenirii.

Cît de decepționați trebuie să se simtă la sfîrșit cititorii acestui roman, de vreme ce din toate aceste măsuri educative nu rezultă nimic altcevà decît o amabilitate modestă ; îndărătul tuturor acestor întîmplări minunate, semne prevestitoare și apariții misterioase nu se află nimic altceva decît cea mai sublimă poezie, iar ultimele fire ale ansamblului nu sînt mînuite decît de bunul plac al unui spirit cultivat pînă la desăvîrșire ! Într-adevăr, bunul plac își îngăduie aici — după cît se pare, cu multă chibzuință — aproape totul și are predilecție pentru combinațiile cele mai stranii. Spusele Barbarei impresionează cu forța uriașă și măreția plină de demnitate a tragediei antice ; despre cel mai interesant om din întreaga carte nu se menționează aproape nimic mai pe larg, decît legătura sa cu o fiică de arendaș ; îndată după naufragiul Marianei — care de fapt nu ne interesează ca Mariane, ci ca femeie părăsită, sfîșiată sufletește —, ne delectează privelișteа oferită de Laertes numărîndu-și ducații ; și chiar și cele mai neînsemnate personaje secundare, ca felcerul, sînt în mod intenționat bizare. Centrul propriu-zis al acestui bun-plac este societatea secretă a rațiunii pure, care-și bate joc de Wilhelm și de sine însăși și care devine, pînă la urmă, cinstită și folositoare și economică. În schimb, întîmplarea este întruchipată chiar și aici de un om cultivat, și cum prezentarea concepe și redă toate celelalte în stil mare, de ce n-ar putea să se slujească tot în stil mare și de licențele tradiționale ale poeziei ? Se-n-

țelege de la sine că o tratare de acest fel și în acest spirit nu va toarce toate firele îndelung și pe îndelete. Cu toate acestea și finalul — la început grăbit, apoi șovăitor — al volumului al patrulea amintește, ca și visul alegoric al lui Wilhelm de la începutul volumului, de multe dintre cele ce sînt mai interesante și mai semnificative în ansamblu. Printre altele, contele care binecuvîntează, gravida Philine în fața oglinzii — ca un exemplu prevenitor al comicei Nemesis — și băiatul, considerat muribund, care cere o felie de pîine cu unt, sînt deopotrivă vîrfurile burlești ale comicului și ridicolului.

Dacă volumul întîi al acestui roman se distinge printr-un farmec modest, al doilea prin frumusețe strălucitoare, iar al treilea prin caracter artistic și intenționalitate profundă, măreția îl caracterizează pe al patrulea și, odată cu el, întreaga operă. Chiar și structura articulată este mai grandioasă, iar lumina și culorile mai vii și mai intense ; totul e masiv și captivant, iar surprizele vin una după alta. Dar nu numai dimensiunile sînt amplificate, ci și oamenii sînt mai grandioși. Lothario, abatele și unchiul întruchipează oarecum, fiecare în felul său, însuși geniul cărții ; ceilalți sînt doar creațiile acestui geniu. De aceea se retrag modest în planul ultim, ca și vechiul *Meister* față de portretul său, deși sînt de fapt, din acest punct de vedere, personajele principale. Unchiul are un suflet măreț, abatele are o inteligență mare și plutește deasupra ansamblului ca spiritul lui Dumnezeu. Pentru faptul că-i place să joace rolul destinului, trebuie să-și asume, și în carte, acest rol. Lothario este un om mare ; unchiul mai are încă ceva greoi, prolix în el, abatele ceva nesubstanțial, dar Lothario este desăvîrșit, apariția lui e simplă, spiritul mereu în progres și nu are alt cusur decît cusurul ereditar al oricărei măreții, capacitatea de a putea să și distrugă. El este cupola ce se înalță spre cer, ceilalți sînt imensii pilaștri pe care se sprijină. Aceste firi arhitectonice cuprind, suportă și mențin ansamblul. Ceilalți, care — după proporțiile prezentării — pot părea cei mai importanți, sînt doar micile tablouri și ornamente ale templului. Ei interesează

nespus de mult spiritul și se poate și vorbi foarte bine despre ei dacă trebuie sau putem să-i prețuim și să-i îndrăgim, dar pentru suflet rămîn doar marionete, jucării alegorice. Nu tot astfel și Mignon, Sperata și Augustino, sfînta familie a poeziei naturale, care conferă ansamblului vrajă și muzică romantică și care se distrug în excesul de ardoare al propriilor suflete. Ai impresia că această durere vrea să ne sfîșie sufletul. Dar această durere are înfățișarea, tonul unei zeități tînguitoare, și glasul ei vuiește, de aceea, pe unduirile melodiei ca evlavia unor venerabile coruri.

E ca și cum totul n-ar fi fost pînă aici decît un interesant joc inventiv și acum ar deveni serios. Volumul al patrulea este, de fapt, opera însăși; părțile premergătoare sînt doar pregătire. Aici se ridică cortina sanctuarului și ne trezim deodată pe o culme unde totul este divin, și calm, și pur, și de unde ceremonia înmormîntării lui Mignon apare la fel de importantă și de semnificativă ca și necesara ei pieire.[1]

Discuție despre poezie

Poezia împrietenește și leagă cu legături inextricabile toate spiritele care o iubesc. Indiferent dacă aceste spirite cultivă cele mai felurite aspecte în propria lor viață, dacă unul disprețuiește fără rezerve ceea ce altul consideră drept tot ce e mai sfînt, dacă înțeleg greșit, dacă nu percep sau rămîn veșnic străine; totuși, în această zonă, ele sînt unite printr-o forță magică superioară și trăiesc în pace. Fiecare muză o caută și o găsește pe

[1] Aici se termină articolul cu mențiunea „Urmează continuarea", dar aceasta nu a mai fost scrisă *(n. tr.)*.

cealaltă și toate fluviile poeziei curg laolaltă în imensa mare atotcuprinzătoare.

Rațiunea este doar una și aceeași în toate : dar așa cum fiecare om are propria sa fire și propria iubire, tot așa fiecare poartă în sine propria lui poezie. Aceasta îi rămîne și trebuie să-i rămînă, tot așa cum fiecare om este sigur de ceea ce este, și cum e sigur că a existat în el ceva primordial ; și nici o critică nu poate și nu are voie să-i răpească specificul propriu, forța lăuntrică, pentru a-l limpezi și purifica într-o imagine generală fără spirit și fără sens, așa cum se străduiesc s-o facă smintiții care nu știu ce vor. Dar înalta știință a criticii autentice trebuie să-l învețe pe om cum să se cultive singur, și în special cum să sesizeze orice altă formă independentă a poeziei, în vigoarea și plenitudinea ei clasică, astfel încît floarea și sîmburele spiritelor străine să devină hrană și germene pentru propria sa fantezie.

Spiritul, care cunoaște orgiile adevăratei muze, nu va insista niciodată pînă la capăt pe această cale sau nu-și va închipui că poate atinge acest capăt : căci niciodată nu va putea alina un dor, care se autogenerează necontenit din belșugul satisfacțiilor. Incomensurabilă și inepuizabilă este lumea poeziei asemenea naturii însuflețitoare atît de bogată în plante, în animale și alcătuiri de orice fel, în formă și culoare. Nici măcar operele artistice sau produsele naturale, care au formă și nume de poezii, nu vor putea fi cuprinse cu ușurință, în totalitatea lor, chiar de cel mai cuprinzător dintre spirite. Și ce reprezintă ele de fapt față de poezia amorfă și inconștientă, care se trezește în plantă, care radiază în lumină, care surîde în copil, care mijește în floarea tinereții, care dogorește în pieptul iubitor al femeilor ? — Aceasta, însă, este poezia dintîi, cea primară, fără de care desigur că n-ar exista o poezie a cuvintelor. Ba chiar noi toți, care sîntem oameni, n-avem în vecii vecilor alt obiect și altă temă, la orice acțiune și la orice bucurie, decît acel singur poem al dumnezeirii — pămîntul —, a cărui parte componentă și floare sîntem și noi. Sîntem capabili să percepem muzica mecanismului

infinit, să înțelegem frumusețea poemului, pentru că o parte din poet, o scînteie din spiritul său creator trăiește și în noi și nu încetează niciodată să ardă cu o forță tainică, sub cenușa lipsei de rațiune generate de noi înșine.

Nu e nevoie ca cineva să se străduiască să mențină poezia și s-o perpetueze de pildă prin cuvîntări și teorii raționale, sau chiar s-o dea pentru prima oară la iveală, s-o inventeze, s-o construiască și să-i statornicească legi penalizatoare, cum ar dori atît de mult teoria artei poetice. Așa cum miezul pămîntului s-a îmbrăcat de la sine cu făpturi și cu plante, așa cum viața a răsărit de la sine din adîncuri și totul s-a umplut de ființe care s-au înmulțit bucuros, tot așa înflorește de la sine și poezia din invizibila forță primară, și o fecundează. Doar forma și culoarea pot să exprime imitativ felul cum este alcătuit omul ; tot așa, în realitate, nu se poate vorbi despre poezie decît numai în poezie.

Părerea oricui despre poezie este adevărată și bună, în măsura în care ea însăși este poezie. Însă poezia respectivului fiind limitată, tocmai pentru că este a lui, la fel și concepția lui despre poezie nu poate fi altfel decît tot limitată. Spiritul nu poate suporta acest fapt, fără îndoială pentru că, fără să-și dea seama, știe totuși că nici un om nu este pur și simplu un om, ci totodată poate și trebuie să reprezinte, în realitate și cu adevărat, întreaga omenire. De aceea, sigur de a se regăsi mereu în sine, omul iese necontenit din el, pentru a căuta și a găsi în adîncurile unei firi străine completarea firii sale celei mai intime. Jocul comunicării și al apropierii este treaba și forța vieții ; desăvîrșire absolută nu există decît în moarte.

De aceea, poetul nu se poate mulțumi să lase în urma sa, în opere imanente, expresia poeziei sale specifice, așa cum a fost înnăscută și s-a dezvoltat în el. Poetul tinde inevitabil să-și lărgească permanent poezia și concepția despre poezie și s-o apropie de suprema poezie ce poate exista în general pe pămînt, prin faptul că tinde să ralieze în modul cel mai cert partea lui de contribuție

la marele întreg ; căci generalizarea ucigătoare produce tocmai efectul contrar.

Cînd a găsit punctul central, poetul poate realiza acest lucru prin comunicarea cu cei care l-au găsit și ei sub alt aspect, într-alt mod. Iubirea are nevoie să fie împărtășită. Astfel, pentru adevăratul poet poate fi salutară și instructivă chiar și simpla frecventare a celor care se joacă doar pe suprafața pestriță. El este o ființă sociabilă.

Pentru mine a prezentat dintotdeauna un mare farmec faptul de a vorbi despre poezie cu poeții sau cu oamenii înclinați spre poezie. Multe discuții de acest fel nu le-am uitat niciodată, iar în privința altora nu mai știu exact ce anume aparține fanteziei și ce amintirii ; în ele multe lucruri sînt reale, altele inventate. Așa este și convorbirea de față, ce urmează să confrunte concepții complet diferite, care pot arăta fiecare din punctul său de vedere, spiritul infinit al poeziei într-o lumină nouă, și care tind, toate, mai mult sau mai puțin, să pătrundă în miezul real, cînd dintr-o parte, cînd din alta. Interesul pentru această multilateralitate a generat hotărîrea de a comunica cele observate într-un cerc de prieteni — pe care le-am conceput inițial doar ca raportate la ei — tuturor celor care simt în piept dragoste de sine și care sînt dispuși să se inițieze singuri în misterele sacre ale naturii și poeziei, pe baza bogăției lor interioare de viață.

* *

Între Amalia și Kamilla tocmai s-a iscat o discuție cu privire la o nouă piesă, discuție care a devenit tot mai aprinsă cînd doi dintre prietenii așteptați, pe care vrem să-i numim Markus și Antonio, și-au făcut apariția în cercul lor, rîzînd zgomotos. După sosirea celor doi, societatea era acum completă, așa cum obișnuia să se adune la Amalia, pentru a se consacra, în deplină libertate și veselie, ocupației ei preferate. Fără vreo înțelegere prealabilă sau vreo rînduială statornicită, se întîmpla, de cele mai multe ori spontan, ca poezia să

fie obiectul, mobilul și punctul central al reuniunii lor. Pînă acum citise cînd unul, cînd altul cîte o operă dramatică sau de alt gen, asupra căreia discutaseră apoi îndelung și spuseseră multe lucruri bune și frumoase. Totuși, curînd au simțit cu toții, mai mult sau mai puțin, o anumită lacună în acest fel de distracție. Amalia a fost prima care a observat această situație și care și-a dat seama de felul cum poate fi remediată. Ea era de părere că prietenii nu realizau destul de bine deosebirile dintre concepțiile lor. Din această cauză, comunicarea ideilor devenea confuză, iar cîte unul din ei, care și în mod obișnuit ar fi vorbit, chiar tăcea. Ea socoti că fiecare, sau mai întîi doar cei cărora le făcea plăcere, trebuiau să-și expună cu toată sinceritatea ideile despre poezie sau despre o parte, despre o latură a ei, ori mai curînd să le scrie, pentru ca să existe, așternută negru pe alb, părerea fiecăruia. Kamilla aprobă cu entuziasm părerea prietenei, pentru ca măcar o dată să intervină ceva nou, ca o variație față de eterna lectură cu glas tare. Ea spuse că numai astfel disputa va deveni cu adevărat aprinsă și că așa și trebuie să fie, întrucît altcum nu există vreo speranță de pace eternă.

Prietenilor le-a plăcut propunerea și s-au apucat de îndată s-o ducă la îndeplinire. Chiar și Lothario, care de obicei vorbea și discuta cel mai puțin, rămînînd uneori ore întregi chiar mut față de spusele și controversele celorlalți și imperturbabil în calmul lui plin de demnitate, păru să participe cu tot interesul și făgădui, pînă și el, să le citească ceva. Interesul creștea pe măsura activității și pregătirilor în acest sens; femeile făcură din asta o sărbătoare și, în cele din urmă, se stabili o zi în care fiecare urma să citească ceea ce avea să aducă. Datorită tuturor acestor împrejurări, atenția a devenit mai încordată decît de obicei; cu toate astea, tonul discuției a rămas absolut neforțat și degajat, așa cum era obiceiul în cercul lor.

Kamilla descrisese și lăudase cu multă înfocare o piesă ce fusese reprezentată în ziua precedentă. Amalia, dimpotrivă, o critică și pretinse că în ea n-ar fi nici măcar o

urmă de artă sau de rațiune. Prietena ei admise numai-decît acest lucru ; dar, spuse ea, piesa este totuși destul de sălbatică și vioaie, sau cel puțin poate deveni astfel cu concursul unor actori buni, aflați în bună dispoziție. — Dacă sînt într-adevăr actori buni, spuse Andrea privind pe sulul său de hîrtie și spre ușă, ca să vadă de nu sosesc mai curînd cei absenți, dacă sînt într-adevăr actori buni, atunci ei trebuie să-și piardă de fapt orice bună dispoziție personală, pentru a o putea reda pe aceea a poeților. — Buna dumitale dispoziție, prietene, ripostă Amalia, te face poet pe dumneata însuți ; pentru că a numi poeți astfel de alcătuitori de piese, este totuși doar un poem și, în fond, cu mult mai rău decît atunci cînd comedianții se numesc sau cer să fie numiți artiști. — Îngăduie-ne însă, totuși felul nostru de a vedea lucrurile, sări Antonio, luînd vizibil partea Kamillei ; dacă se dezvoltă cîndva, printr-o întîmplare fericită, o scînteie de viață, de bucurie și de spirit în mijlocul vulgului, atunci e de preferat s-o recunoaștem, decît să repetăm într-una cît de vulgar este totuși vulgul. — Dar tocmai asupra acestui punct se duce disputa preciză Amalia ; desigur că în peisa despre care vorbim nu s-a desfășurat nimic altceva decît ceea ce se desfășoară în teatru aproape în fiecare zi : o bună porție de nerozie. În continuare ea începu să citeze exemple pe care fu rugată să nu le mai continue, căci într-adevăr dovedeau mult prea concludent ceea ce trebuiau să dovedească.

Împotriva acestei afirmații, Kamilla ripostă că aspectul menționat n-o interesează cîtuși de puțin, deoarece ea n-a acordat atenție deosebită replicilor și expresiilor personajelor din piesă. — Fu întrebată, atunci cărui lucru i-a acordat atenție, de vreme ce totuși nu era vorba de o operetă ? — Aspectului exterior, spuse ea, pe care l-am lăsat să mi se perinde prin fața ochilor ca o muzică ușoară. Apoi lăudă pe una dintre cele mai ingenioase actrițe, descrise manierele și îmbrăcămintea ei frumoasă și-și exprimă mirarea cum de poate fi luată atît de în serios o creație ca teatrul nostru. În el, de regulă, aproape totul este vulgar ; dar chiar și în viață, cînd privim mai de

aproape, vulgarul este, adesea, doar o apariție foarte romantică și agreabilă. — Firește că, de regulă, aproape totul este vulgar, sări Lothario. Acest lucru este foarte adevărat. Într-adevăr, n-ar mai trebui să mergem atît de des într-un loc unde nu se poate considera fericit decît doar cel care nu suferă din cauza înghesuielii, a mirosului penibil și a vecinilor dezagreabili. Cîndva i s-a cerut unui savant o inscripție pentru clădirea teatrului. Eu aș propune să se scrie deasupra: „Vino drumețule și privește tot ce e mai plat"; lucru care s-ar adeveri în cele mai multe cazuri.

Aici convorbirea fu întreruptă de intrarea prietenilor; și, dacă ei ar fi fost și mai înainte de față, disputa ar fi luat fără îndoială alt curs și altă desfășurare, întrucît Markus nu gîndea tot astfel în privința teatrului și nu putea renunța la speranța că ar trebui să iasă ceva ca lumea din asta.

După cum am spus mai înainte, ei își făcură apariția în cercul celorlalți cu un hohot de rîs imens și, din ultimele cuvinte pe care le putură auzi, traseră concluzia că discuția se referea la așa-numiții poeți clasici ai englezilor. Mai spuseră cîte ceva în legătură cu același subiect, și Antonio, căruia îi plăcea să intervină ocazional cu asemenea idei polemice în discuția pe care rareori o conducea el însuși, afirmă că principiile criticii și entuziasmului lor ar putea fi căutate în cartea lui Smith[1] despre bogăția națională. Ei ar fi cît se poate de bucuroși dacă ar putea include un nou clasic în tezaurul public. Așa cum orice carte devine pe această insulă un eseu, orice scriitor devine și el un clasic, numai să-și fi făcut stagiul necesar. Englezii ar fi mîndri, din același motiv și în același fel, de confecționarea celor mai bune foarfece, ca și de aceea a celei mai bune poezii. De fapt, un

---

[1] Adam Smith, filozof moralist și economist englez din sec. XVIII; a publicat în 1776 *Inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*, în care cerea comerțul liber și diviziunea internațională a muncii, afirmînd că bunăstarea generală prosperă mai intens atunci cînd fiecare urmărește în mod egoist obiectivele sale particulare și naționale *(n. tr.)*.

astfel de englez nu-l citește pe Shakespeare altfel decît pe Pope, Dryden sau pe oricare altul dintre clasici ; nu-și face mai multe gînduri în cazul unuia decît al celuilalt. — Markus fu de părere că secolul de aur ar fi, în fond, o boală modernă, prin care trebuie să treacă fiecare națiune, ca și copiii prin vărsat. — Atunci ar trebui să se poată încerca atenuarea virulenței bolii prin inoculare, spuse Antonio. Ludoviko, căruia îi plăcea să practice pe scară mare distrugerea, cu filozofia lui revoluționară, începu să vorbească despre un sistem al falsei poezii, pe care ar vrea să-l prezinte, poezie care bîntuia în acea epocă mai ales la englezi și francezi și, în parte, încă mai bîntuie ; legătura adîncă, temeinică dintre toate tendințele acestea false, care concordă atît de frumos, întregindu-se una pe alta și întîmpinîndu-se prietenos la jumătatea drumului, este deopotrivă de ciudată și de instructivă, pe cît este de distractivă și de grotescă. Ludoviko nu-și dorea altceva decît să poată face versuri, întrucît într-un poem comic s-ar putea realiza pe deplin ideea la care se referea. El vru să mai spună și alte lucruri în privința aceasta, dar femeile îl întrerupseră și îl invitară pe Andrea să înceapă ; altfel discuția preliminară n-ar mai fi luat sfîrșit. După aceea puteau să vorbească și să discute cu atît mai mult. Andrea desfăcu sulul de hîrtie și citi.

Epocile artei poetice

Oriunde apare un spirit viu legat în litere culte există artă, există decantare, material ce trebuie biruit, instrumente ce trebuiesc folosite, un proiect și legi de tratare. De aceea îi vedem pe maeștrii poeziei străduindu-se din răsputeri s-o cultive cît mai multilateral cu putință. Poezia este o artă și chiar acolo unde n-a fost încă, trebuie să devină ; iar dacă devine, trezește cu siguranță, în cei care o iubesc cu adevărat, o puternică dorință de a o cunoaște, de a înțelege intenția maestrului, de a pricepe natura operei, de a afla originea școlii și mersul dezvol-

tării. Arta se bazează pe faptul de a ști, iar știința artei este istoria ei.

Caracteristica esențială a oricărei arte este să se ralieze la ceea ce-i cultivat și de aceea istoria urcă din generație în generație, din treaptă în treaptă, tot mai sus, îndărăt spre antichitate, pînă la izvorul ei inițial.

Pentru noi cei moderni, pentru Europa, acest izvor se află în Elada, iar pentru elini și pentru poezia lor, izvorul era Homer și vechea școală a homerizilor. Era un izvor nesecat al oricărei poezii atotcultivabile, un fluviu puternic al prezentării în care se rostogolește vuind un val al vieții după altul, o mare calmă în care se oglindesc prietenos bogăția pămîntului și strălucirea cerului. Așa cum înțelepții căutau în apă începutul naturii, tot așa și cea mai veche poezie se prezintă în formă fluentă.

Masa legendei și a cîntecului se aduna în jurul a două centre diferite. De o parte, o întreprindere comună măreață, o aglomerare de forță și discordie, slava celui mai viteaz ; dincolo, plenitudinea senzualului, a noului, a ceea ce este străin sau încîntător, fericirea unei familii, o imagine a celei mai abile înțelepciuni, așa cum izbutește ea totuși, în cele din urmă, să revină anevoie acasă. Prin această scindare inițială a fost pregătit și alcătuit ceea ce numim *Iliada* și *Odiseea* și tot ceea ce a găsit în ea un sprijin ferm pentru a rămîne posterității, mai curînd decît alte cîntece ale aceleiași epoci.

În planta poeziei homerice vedem totodată geneza oricărei poezii ; dar rădăcinile se sustrag privirii, iar florile și ramurile plantei ies inimaginabil de frumos la iveală din noaptea antichității. Acest haos alcătuit încîntător este germenele din care s-a organizat lumea vechii poezii.

Forma epică a pierit repede. În locul ei s-a ridicat, chiar și la ionieni, arta iambilor, care a fost, prin subiect și tratare, polul opus poeziei mitice și, tocmai din această cauză, al doilea centru al poeziei elenice ; și, odată cu ea și prin ea, elegia care s-a transformat și modificat aproape la fel de variat ca și epopeea. În afară de fragmentele, informațiile și imitațiile lui Horațiu din *Epode*, doar înrudirea comediei lui Aristofan și chiar

aceea mai depărtată a satirei romane ne fac să presupunem ce a fost Arhilogus [sic !][2]. Mai multe informații nu avem pentru a umple această cea mai mare lacună din istoria artei. Totuși, oricine vrea să reflecteze își dă seama cum din esența supremei poezii face parte, veșnic, faptul de a izbucni chiar și în sacră mînie și de a-și manifesta întreaga forță în cel mai straniu subiect, prezentul banal.

Acestea sînt sursele poeziei elenice, temelia și începutul. Cea mai frumoasă eflorescență cuprinde operele melice, corice, tragice și comice ale dorienilor, eolienilor și atenienilor, de la Alcman[3] și Sappho pînă la Aristofan. Ceea ce ne-a rămas din această epocă cu adevărat de aur în supremele specii ale poeziei poartă în sine, mai mult sau mai puțin, un stil frumos sau măreț, vitalitatea entuziasmului și desăvîrșirea artei într-o armonie divină.

Totul se sprijină pe terenul ferm al poeziei antice, unul și indivizibil prin viața solemnă a oamenilor liberi și prin forța sacră a vechilor zei.

Poezia melică s-a raliat, cu muzica tuturor sentimentelor frumoase ce o caracterizează, mai întîi poeziei iambice, în care forța pasiunii apare atît de vie, și celei elegiace în care alternanța atmosferei din jocul vieții este de asemenea atît de vie, încît ambele — și poezia iambică și cea elegiacă — pot fi luate drept ura și dragostea prin care haosul calm al poeziei homerice a fost dinamizat pentru noi creații și plăsmuiri. Cîntecele corice, dimpotrivă, înclinau mai mult spre spiritul eroic al epopeei și se separau tot atît de simplu în funcție de preponderența seriozității legice sau a libertății sacre din structura și dispoziția poporului. Ceea ce Eros îi inspira lui Sappho, respira muzică ; și, așa cum demnitatea lui Pindar este atenuată de farmecul vesel al jocurilor gimnas-

---

[2] Arhilohos, cunoscut poet liric grec din Paros (pe la 650 î.e.n.), de la care s-au păstrat puține fragmente și care biciuia amar, dar spiritual, slăbiciunile omenești *(n. tr.)*.

[3] Alcman, poet liric din Sardes (pe la sfîrșitul sec. VII î.e.n.), a scris cîntece pentru coruri de fete, operele lui păstrîndu-se doar fragmentar *(n. tr.)*.

tice, tot astfel și ditirambii imitau, în dezlănțuirea lor, de bună seamă cele mai îndrăznețe frumuseți ale orchesticei[4].

Materialul și imaginile primitive le-au găsit creatorii artei tragice în epopee; și, așa cum aceasta a dezvoltat din ea însăși parodia, tot astfel aceiași maeștri, care au inventat tragedia, au contribuit la inventarea dramelor satirice.

Odată cu plastica s-a născut și noul gen literar, asemănător cu ea în privința forței plăsmuirii și a legilor structurii articulate.

Din legătura parodiei cu vechii iambi, și ca pol opus tragediei, s-a născut comedia, plină de cea mai înaltă mimică ce nu este posibilă decît în cuvinte.

Așa cum în tragedie acțiunile și întîmplările, specificul și pasiunea au fost rînduite și alcătuite armonios într-un sistem frumos, tot așa în comedie o risipă abundentă de inventivitate a fost schițată cutezător ca rapsodie, cu rațiune adîncă sub aparenta incoerență.

Ambele specii ale dramei atice au intervenit cît se poate de eficient în viață prin raportarea lor la idealul celor două mari forme, în care apare suprema și unica viață, viața omului printre oameni. Entuziasmul pentru republică îl găsim la Eschil și Aristofan, iar un înalt prototip de familie frumoasă, din condițiile eroice ale epocii vechi, stă la temelia operei lui Sofocle.

Așa cum Eschil este un prototip etern al măreției aspre și al entuziasmului nedesăvîrșit, iar Sofocle unul al împlinirii armonioase, tot astfel Euripide prezintă acea insondabilă moliciune, care nu este posibilă decît artistului adîncit în sine, iar poezia lui nu este de multe ori decît declamația cea mai plină de duh.

Această primă masă de artă poetică elenică — vechea epopee, iambii, elegia, cîntecele și piesele festive — este poezia însăși. Tot ceea ce mai urmează pînă în vremurile noastre nu sînt decît rămășițe, ecou, intuiții izolate, apro-

---

[4] În teatrul antic grecesc, orchestica era teoria unității dramatice a dansului, muzicii (sau cîntului) și poeziei *(n. tr.)*.

ximație, revenire la acel suprem Olimp al poeziei. Dorința de a fi complet mă obligă să menționez că și primele surse și prototipuri ale poeziei didascalice, tranzițiile reciproce dintre poezie și filozofie, trebuie căutate în această epocă de înflorire a culturii antice : în imnurile pline de entuziasm pentru natură ale misterelor, în ingenioasele învățături ale poeziilor gnomice social-morale, în poemele atotcuprinzătoare ale lui Empedocle și ale altor cercetători și întrucîtva în simpozioanele, în care discuția filozofică și prezentarea ei se transformă cu totul în poezie.

Asemenea spirite unice în măreția lor, ca Sappho, Pindar, Eschil, Sofocle, Aristofan nu s-au mai repetat : dar au mai existat încă unii virtuoși geniali, ca Philoxenos [5], care caracterizează starea de descompunere și fermentare ce alcătuiește tranziția de la marea poezie idealistă a elenilor la cea grațios-savantă. Unul din centrele acesteia a fost Alexandria. Dar nu numai acolo a înflorit pleiada clasică a poeților tragici ; și pe scena atică a strălucit un grup de virtuoși și, chiar dacă artiștii poeziei au făcut nenumărate încercări, în toate genurile, de a imita sau transforma orice formă veche, totuși genul dramatic a fost cel care a manifestat, primul, forță inventivă — rămasă încă din această epocă — printr-o mare abundență de cele mai ingenioase, adesea stranii și noi asociații și compuneri, parțial în serios, parțial ca parodie. Dar și acest gen a rămas în faza grațiosului, spiritualului, artisticului, ca și celelalte, dintre care nu amintim decît Idyllion-ul, ca o formă caracteristică acestei epoci, formă al cărei specific se rezumă, însă, aproape numai la lipsa de formă. În privința ritmului și a anumitor întorsături ale limbii și ale felului de prezentare, el se conduce, în oarecare măsură, după stilul epic ; în privința acțiunii și a dialogului, îi urmează pe mimii dorici care prezentau scene izolate din viața socială în coloritul cel mai local ; în ce privește alternarea, imită cîntecele neartistice ale

---

[5] Philoxenos (435—390 î.e.n.). poet ditirambic grec și reprezentant al noii muzici neclasice *(n. tr.)*.

păstorilor; în privința spiritului erotic se aseamănă cu elegia și cu epigrama acestei epoci, unde însuși acest spirit se infiltra în operele epice, dintre care multe nu erau totuși decît formă și prin care artistul încerca să arate în genul didascalic că prezentarea lui poate învinge și unul dintre materialele cele mai dificile și mai aride; în schimb, în genul mitic căuta să demonstreze că cunoaște și materialul cel mai rar și că știe să-l întinerească și să-l transforme, mai rafinat, chiar și pe cel mai vechi și mai desăvîrșit; sau se juca în parodii grațioase cu un obiect doar aparent. În general, poezia acestei epoci aborda fie doar caracterul artistic al formei, fie farmecul senzual al subiectului, care domina chiar și în noua comedie antică; dar ceea ce era mai lasciv s-a pierdut.

După ce a fost epuizată și imitația, lumea s-a mulțumit să împletească cununi noi din vechile flori și ceea ce încheie poezia elenică sînt antologiile.

Romanii n-au avut decît un scurt acces de poezie, în cursul căruia au luptat și s-au străduit cu multă energie să-și însușească arta modelelor lor. Modelele acestea le-au obținut mai întîi din mîinile alexandrinilor; de aceea, în operele lor domină eroticul și erudiția, iar, în ceea ce privește arta, punctul lor de vedere trebuie să rămînă prețuirea ei. Căci omul priceput lasă orice alcătuire în sfera ei și o apreciază numai după propriul său ideal. De fapt, Horațiu apare interesant sub orice formă, și zadarnic am căuta printre elenii tîrzii un om de valoarea acestui poet roman; dar asemenea interes general față de el este mai mult o apreciere morală decît una de artă, apreciere care îl poate ridica pe culmi numai în domeniul satirei. O manifestare superbă este aceea cînd forța romană devine una cu arta elenică, pînă la punctul de a se contopi una cu alta. Astfel, Properțiu a plăsmuit o natură măreață prin arta cea mai savantă; fluviul iubirii adînci s-a revărsat năvalnic din pieptul lui fidel. El poate să ne consoleze de pierderea poeților elegiaci eleni, întocmai ca Lucrețiu de aceea a lui Empedocle.

Vreme de cîteva generații, toată lumea din Roma voia să scrie poezie și fiecare credea că trebuie să protejeze

muzele și să le ajute să se ridice din nou ; iar asta numeau ei epoca de aur a poeziei lor. Întrucîtva o înflorire sterilă în cultura acestei națiuni. Modernii i-au urmat în această privință ; ceea ce s-a petrecut sub August și Mecena a fost un preludiu la cinquecentiștii Italiei. Ludovic al XIV-lea a căutat să obțină silnic aceeași primăvară a spiritului în Franța ; chiar și englezii au căzut de acord să considere gustul din timpul reginei Anna drept cel mai rafinat și nici o națiune n-a mai vrut, în continuare, să rămînă, fără epoca ei de aur ; fiecare epocă de aur următoare a fost mai găunoasă și mai firavă decît cea precedentă, iar caracterul demn al acestei prezentări ne interzice să calificăm mai de aproape ceea ce și-au imaginat germanii, în cele din urmă, ca fiind de aur.

Revin la romani. După cum am spus, ei n-au avut decît doar un scurt acces de poezie, care a rămas de fapt pentru ei totdeauna ceva nefiresc. Autohtonă la ei n-a fost decît poezia urbanității și n-au îmbogățit domeniul artei decît doar cu satira. La fiecare maestru, satira căpăta o formă nouă, în măsura în care mărețul stil vechi al vieții de societate romane și al umorului roman aci își însușea frumusețea clasică a lui Archilohos și a vechii comedii, aci transforma ușurința nepăsătoare a unui improvizator în cea mai curată eleganță a unui elin corect, aci se întorcea, cu spirit stoic și în cel mai pur stil, la marea și vechea înțelepciune a națiunii, aci se lăsa cuprins de înflăcărarea urii. Prin satiră, apare într-o lumină nouă ceea ce mai trăiește din urbanitatea eternei Rome în Catul, în Marțial, sau presărat izolat pe ici, pe colo. Satira ne dă o perspectivă romană pentru produsele spiritului roman.

După ce forța poeziei s-a stins la fel de repede cum se dezvoltase, spiritul oamenilor s-a orientat în altă direcție ; arta a dispărut în învălmășeala ciocnirii dintre lumea veche și cea nouă și a trecut mai bine de un mileniu pînă cînd să se înalțe din nou un poet mare în occident. Cine avea talent oratoric se dedica, la romani, treburilor juridice, iar dacă era elin ținea prelegeri populare despre tot felul de filozofii. Lumea se mulțumea să păs-

treze vechile comori de orice fel, să le adune, să le amestece, să le scurteze și să le altereze ; și, ca și în alte ramuri ale culturii, și în poezie se manifestă doar rareori o urmă de originalitate, în mod izolat și fără insistență ; într-un răstimp atît de lung nu găsim nicăieri un artist, o operă clasică. În schimb, invenția și entuziasmul erau cu atît mai active în cadrul religiei ; în dezvoltarea celei noi, în încercările de transformare a celei vechi, în filozofia mistică trebuie să vedem forța acelor vremi care, sub acest aspect, erau grandioase, o lume intermediară a culturii, un haos fertil pentru o nouă ordine a lucrurilor, adevăratul ev mediu.

Odată cu popoarele germanice s-a revărsat peste Europa un izvor cristalin — nealterat — de cîntece eroice noi ; iar cînd forța sălbatică a poeziei gotice s-a întîlnit, prin intermediul arabilor, cu un ecou al încîntătoarelor povești fabuloase din Orient, a înflorit pe coasta sudică, spre Marea Mediterană, un meșteșug vesel al inventatorilor de cîntece grațioase și de istorii ciudate și în curînd, o dată cu sfînta legendă latinească, s-a răspîndit, cînd într-o formă, cînd într-alta, și romanța lumească ce slăvea iubirea și armele.

Între timp, ierarhia catolică se dezvoltase ; jurisprudența și teologia manifestau unele reveniri la antichitate. Aceeași cale a parcurs-o, împletind religia cu poezia, marele Dante, sacrul ctitor și părinte al poeziei moderne. De la străbunii mai vechi ai națiunii a învățat să condenseze în demnitate și forță clasică ceea ce era mai specific și mai ciudat, mai sfînt și mai dulce în noul dialect comun și, astfel, să înnobileze arta provențală a rimelor ; și, întrucît nu i-a fost sortit să parcurgă calea îndărăt pînă la sursă, au putut și romanii să-i trezească, indirect, ideea generală a unei opere grandioase și cu o structură articulată bine rînduită. Dante a abordat această idee cu toată energia ; forța spiritului său inventiv s-a concentrat într-un punct median, a cuprins cu braț puternic, într-un poem imens, națiunea și epoca sa, biserica și imperiul, înțelepciunea și revelația, esența și împărăția lui dumnezeu. O selecție din tot ceea ce era mai nobil și mai in-

fam în cele văzute de el, din tot ceea ce era mai grandios și mai straniu în ceea ce putuse inventa ; cea mai sinceră prezentare a lui însuși și a prietenilor, cea mai minunată glorificare a iubitei ; totul fidel și veridic, în domeniul vizibilului, și plin de semnificații ascunse și de raportare la invizibil.

Petrarca a dat cantonei și sonetului desăvîrșire și frumusețe. Cîntecele sale sînt spiritul propriei lui vieți și un anumit suflu le dă viață și le transformă într-o operă indivizibilă ; eterna Romă de pe pămînt și Madona din cer, ca oglindire a unicei Laure din inima lui, concretizează unitatea spirituală a întregului poem și-i asigură o frumoasă libertate. Sentimentul său a inventat de asemenea limbajul dragostei și încă mai este valabil, după veacuri, pentru toți cei nobili ; la fel cum mintea lui Boccaccio a ctitorit pentru poeții oricărei națiuni un izvor nesecat de istorii stranii — cele mai multe adevărate — și foarte temeinic realizate, iar prin expresia viguroasă și măreața alcătuire a perioadelor sale a ridicat limba narativă a conversației la rangul de fundament solid pentru proza romanului. Pe cît de strictă este puritatea lui Petrarca în iubire, pe atît de materială este vigoarea lui Boccaccio, care mai curînd alegea calea de a consola toate femeile încîntătoare, decît să divinizeze doar una singură. Încercarea de a mai fi nou în cantonă, după marele maestru, prin grație veselă și prin glumă de societate, i-a reușit lui Petrarca mai bine decît a izbutit Boccaccio să se asemuiască cu Dante în privința viziunii și a terținelor.

Aceștia trei sînt conducătorii vechiului stil al artei moderne ; valoarea lor trebuie s-o înțeleagă cunoscătorul, căci sentimentul îndrăgostitului resimte ca aspru sau străin tocmai ceea ce este mai bun și mai specific în opera lor.

Izvorît din asemenea surse, marele fluviu al poeziei nu putea să sece din nou tocmai la națiunea aleasă, a italienilor. De fapt acei inventatori n-au lăsat în urma lor o școală, ci doar imitatori ; în schimb, a răsărit încă de timpuriu o plantă nouă. Forma și alcătuirea poeziei,

Scanned with OKEN Scanner

care-şi recăpătase acum caracterul de artă, au fost aplicate la materialul plin de aventuri al cărţilor cavalereşti ; astfel a luat naştere acea romanţă a italienilor care era destinată iniţial lecturilor cu glas tare în societate şi care transforma, ostentativ sau tacit, anticele istorii fabuloase în grotesc, prin adăugarea unui suflu de umor de societate şi de condiment spiritual. Totuşi, chiar şi la Ariosto — care a ornamentat romanţa cu nuvele, ca Boyardo, sau a întreţesut-o, în spiritul vremii, cu flori frumoase din autorii antici, atingînd şi în stanţe o graţie supremă — acest caracter grotesc apare doar sporadic, nu ca o trăsătură generală, şi aproape că nici nu merită acest nume. Prin asemenea calităţi şi cu mintea sa limpede, Ariosto se situează mai presus de predecesorii săi ; bogăţia de imagini limpezi şi amestecul fericit de glumă şi seriozitate fac din el un maestru şi model al povestirii uşoare şi al fanteziei senzuale. Încercarea de a ridica romanţa — printr-un obiect demn şi prin limbă clasică — pînă la demnitatea şi dimensiunile epopeii antice, care era concepută ca o mare capodoperă printre capodopere, atît pentru naţiune cît şi, datorită spiritului ei alegoric, mai ales pentru savanţi, a rămas doar o simplă încercare ce n-a putut să-şi atingă ţinta, ori de cîte ori a fost reiterată. Pe o cale diferită şi cu totul nouă, care nu poate fi folosită decît o singură dată, a izbutit Guarini în *Pastor fido* — cea mai mare, ba poate chiar singura capodoperă a italienilor, după cele ale maeştrilor — să contopească spiritul romantic şi cultura clasică în cea mai frumoasă armonie, fapt prin care i-a dat şi sonetului o forţă nouă şi un farmec nou.

Istoria artei spaniolilor, care cunoşteau cît se poate de bine poezia italienilor şi pe aceea a englezilor, al căror simţ era deosebit de receptiv pe atunci faţă de romantismul ce ajungea la ei cam din a treia sau a patra mînă, se concentrează în istoria artei a doi bărbaţi, Cervantes şi Shakespeare, care au fost atît de grandioşi încît toţi ceilalţi poeţi par, prin comparaţie cu ei, doar o ambianţă pregătitoare, explicativă, întregitoare. Bogăţia operelor lor şi dezvoltarea treptată a incomensurabilului lor

Scanned with OKEN Scanner

geniu ar reprezenta, doar ele singure, material suficient pentru o istorie proprie. Nu vrem decît să schițăm firul acestei istorii, să arătăm din ce anume elemente se alcătuiește întregul sau unde se întrezăresc măcar cîteva puncte stabile și sensul dezvoltării.

Deoarece a recurs mai întîi la pană și nu la spada, pe care nu mai putea s-o mînuiască, Cervantes a scris *Galathea*, o compoziție minunată prin măreția ei, plină de muzica eternă a fanteziei și a dragostei, cel mai delicat și mai agreabil dintre toate romanele; în afară de el, a mai scris multe opere care au dominat scena și care erau cu adevărat demne de anticul coturn, ca divina *Numancia*. Aceasta a fost prima mare epocă a poeziei sale; caracterul ei era frumusețea elevată, gravă dar plăcută.

Capodopera celei de-a doua maniere a sa este prima parte din *Don Quijote*, în care domină umorul fantastic și un belșug — semănînd aproape a risipă — de invenții îndrăznețe. În același spirit și probabil cam tot în aceeași epocă a scris și multe din nuvelele sale, în special cele comice. În ultimii ani de viață a cedat în fața gustului dominant din genul dramatic și, din această cauză, a abordat drama cu prea multă superficialitate; și în a doua parte din *Don Quijote* a ținut seama de aprecierile rostite; rămînea totuși liber să caute o satisfacție personală și să desăvîrșească, cu adîncă pricepere, pînă în cele mai mici amănunte, această a doua parte a unui roman — alcătuit din două părți ce se întregesc într-un tot, adîncindu-se reciproc — a cărui primă parte se impusese pretutindeni. Pe marele *Persiles* l-a scris cu ingeniozitate artistică, într-o manieră gravă, sumbră, după ideea pe care o avea despre romanul lui Heliodor; moartea l-a împiedicat să desăvîrșească ceea ce mai voia să scrie, probabil în genul poemului cavaleresc și al romanului dramatizat, cum și să termine cea de-a doua parte din *Galathea*.

Înaintea lui Cervantes, proza spaniolilor avea o frumoasă factură antichizantă în cărțile cavalerești, era înfloritoare în romanul pastoral, iar în drama romantică imita viața nemijlocită, cu multă precizie și exactitate

sub raportul limbii uzuale. Din timpuri străvechi se încetățenise forma cea mai plăcută pentru cîntecele delicate, pline de muzică sau de ingeniozitate șăgalnică, și pentru romanța făcută parcă să povestească pe un ton grav și fidel, cu noblețe și simplitate, istorii vechi nobile și emoționante. Calea aleasă de Shakespeare fusese mai puțin pregătită; și anume aproape doar de către variatul și pestrițul teatru englez, pentru care lucrau cînd savanții, cînd actorii, nobilii și bufonii și în care misteriile din copilăria teatrului sau vechile farse englezești alternau cu nuvele străine, cu istorii patriotice și cu alte subiecte; o cale bătătorită în toate manierele și formele, dar care nu era ceea ce s-ar putea numi artă. Totuși, pentru realizarea efectului și chiar a unei structuri temeinice, a fost o împrejurare fericită faptul că actorii au lucrat de timpuriu pentru o scenă care încă nu era orientată spre obținerea strălucirii aspectului exterior, cum și faptul că uniformitatea materialului din piesa istorică îndruma inevitabil spiritul poetului și al spectatorului către formă.

Primele opere ale lui Shakespeare trebuiesc privite cu ochii cu care cunoscătorul apreciază antichitățile artei picturale italiene. Ele nu dispun de perspectivă și de vreo altă perfecționare, dar sînt temeinice, mărețe și pline de pricepere, și nu sînt întrecute în genul lor decît de operele din cea mai frumoasă manieră a aceluiași maestru. Numărăm printre acestea pe *Locrinus*, unde supremul coturn în grai gotic este împletit strident cu grosolana veselie engleză veche; apoi pe divinul *Pericles*[6] și alte capodopere ale neîntrecutului maestru, pe care mintea strîmtă a unor savanți superficiali i le-au contestat, în ciuda dovezilor istorice, sau pe care prostia altora nu i le-au recunoscut. Noi presupunem că aceste creații sînt mai vechi decît *Adonis* și decît sonetele, pentru că nu există în ele nici urmă din cultura dulceagă și agreabilă, din spiritul frumos care respiră mai mult sau mai puțin

[6] Exegeza shakespeariană de astăzi i-a contestat definitiv dramaturgului englez paternitatea pieselor *Locrinus* și *Pericles*, dar admite totuși că le-a prelucrat radical pentru scenă *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

din toate dramele ulterioare ale poetului, mai ales din cele ale perioadei de supremă înflorire. Dragostea, prietenia și societatea nobilă au produs, după propria mărturisire, o frumoasă revoluție în spiritul său ; cunoașterea delicatelor poezii ale lui Spenser, poetul foarte apreciat de nobili, au oferit o hrană nouă avîntului său romantic ; iar acesta pare să-l fi condus la lectura nuvelelor, cu care s-a îndeletnicit mai intens decît în primii ani și pe care le-a transformat cu cea mai profundă pricepere pentru scenă, reconstruindu-le din nou și fantastic de încîntător. Această cultivare s-a revărsat acum și asupra pieselor istorice, le-a dat mai multă bogăție și grație, mai mult duh, insuflînd tuturor dramelor sale spiritul romantic — care, împreună cu profunda temeinicie, le caracterizează cît se poate de bine — și construind din ele o temelie romantică a dramei moderne, suficient de trainică pentru toate vremurile viitoare.

Dintre nuvelele dramatizate în primul rînd, amintim doar pe *Romeo* și *Loves labours lost (Chinurile zadarnice ale dragostei, n. tr.)*, cele mai luminoase momente ale fanteziei sale juvenile, care sînt cele mai apropiate de *Adonis* și de *Sonete*. În trei piese despre *Henric al VI-lea* și *Richard al III-lea* vedem o tranziție continuă de la maniera mai veche, încă neromantizată, la aceea grandioasă. Alături de această grupă masivă, a construit în continuare pe cele de la *Richard al II-lea* pînă la *Henric al V-lea*, iar această creație reprezintă culmea forței sale. În *Macbeth* și *Lear* vedem pietrele de hotar ale maturității virile, iar *Hamlet* plutește indisolubil în procesul de tranziție de la nuvelă la ceea ce sînt aceste tragedii. Pentru ultima epocă amintim *Furtuna*, *Othello* și piesele romane ; în ele găsim incomensurabil de multă rațiune, dar deja ceva din răceala bătrîneții.

După moartea acestor mari poeți s-a stins frumoasa fantezie din țările lor. În mod destul de surprinzător s-a constituit îndată, ca artă, filozofia, rămasă pînă atunci încă în stare brută ; ea a trezit entuziasmul unor oameni minunați și l-a canalizat din nou către sine. În schimb, în poezie au mai existat de fapt, de la Lope de Vega pînă

Scanned with OKEN Scanner

la Gozzi, unii virtuozi remarcabili, dar totuși nu poeți, și chiar și aceia doar pentru teatru. În rest, a crescut tot mai mult numărul mare de false tendințe, în toate genurile și formele culte sau populare. Din abstracțiunile și raționamentele superficiale, din antichitatea greșit înțeleasă și din talentul mediocru s-a născut în Franța un sistem vast și coerent de falsă poezie, care se întemeia pe o deopotrivă de falsă teorie a artei poetice ; iar de aici s-a răspîndit aproape în toate țările Europei această slăbănoagă sminteală a așa-zisului bun gust. Francezii și englezii și-au constituit acum diferitele lor epoci de aur și au ales cu grijă, ca demni reprezentanți ai națiunii în Pantheonul gloriei, numărul lor de clasici dintre scriitorii care, fără excepție, nici nu merită să fie amintiți într-o istorie a artei.

Între timp s-a păstrat și aici măcar o tradiție, aceea că ar fi trebuit să se reîntoarcă la antici și la natură, iar această scînteie s-a aprins și la germani, după ce-și croiseră treptat calea prin intermediul modelelor lor. Winckelmann i-a învățat să privească antichitatea ca pe un întreg și a oferit primul exemplu de felul cum trebuie justificată o artă prin istoria formării ei. Universalitatea lui Goethe a reflectat cu blîndețe poezia aproape a tuturor națiunilor și epocilor : o suită inepuizabil de instructivă de opere, studii, schițe, fragmente, încercări în fiecare gen și în cele mai diferite forme. Din cîțiva pași îndrăzneți, filozofia a ajuns să se înțeleagă ea însăși și să priceapă spiritul omului, în a cărei adîncime a trebuit să descopere izvorul primar al fanteziei și idealul frumuseții și, astfel, să recunoască limpede poezia a cărei esență și existență nici măcar nu o bănuise pînă atunci. Filozofia și poezia, supremele forțe ale omului, care chiar și la Atena, în suprema epocă de înflorire, acționau totuși doar izolat, fiecare aparte, se întrepătrund acum pentru a se însufleți și modela reciproc, într-o interacțiune eternă. Traducerea poeților și imitarea ritmurilor lor a devenit o artă, iar critica o știință ce distruge vechi greșeli și deschide noi perspective în cunoașterea antichității, pe

al cărei fundal se profilează o istorie desăvîrșită a poeziei.

Nu mai lipsește nimic altceva, decît ca germanii să folosească mai departe aceste mijloace, să urmeze exemplul statuat de Goethe, de a cerceta pretutindeni formele artei pînă la origina lor, pentru a le putea însufleți și împleti din nou, ca să se reîntoarcă la sursele limbii și poeziei proprii și să elibereze din nou vechea forță, înaltul spirit ce somnolează pînă astăzi, încă necunoscut, în documentele vechii epoci naționale, de la Cîntecul Nibelungilor pînă la Fleming și Weckherlin; astfel, poezia — care la nici o națiune modernă n-a fost dezvoltată cu atîta elementară vigoare și n-a devenit, prin excelență, mai întîi o legendă a eroilor, apoi un joc al cavalerilor și, în sfîrșit, un meșteșug al tîrgoveților — va fi și va rămîne acum, tocmai la aceeași națiune, o știință temeinică a adevăraților savanți și o artă valoroasă a poeților inventivi.

KAMILLA : Dar aproape că nici nu i-ai amintit pe francezi.

ANDREA : N-am făcut-o cu vreo intenție anumită ; dar n-am găsit, pur și simplu, nici un motiv să-i amintesc.

ANTONIO : Ar fi putut să arate măcar, pe baza exemplului marii națiuni, cum poți fi mare fără nici un fel de poezie.

KAMILLA : Și să arate cum se poate trăi fără poezie.

LUDOVIKO : Cu șiretlicul ăsta a vrut să anticipeze, în mod indirect, lucrarea mea polemică despre teoria falsei poezii.

ANDREA : Nu va depinde decît de dumneata, eu n-am făcut altceva decît să anunț discret ceea ce ai de gînd să faci.

LOTHARIO : Întrucît, menționînd tranzițiile de la poezie la filozofie și de la filozofie la poezie, l-ai amintit pe Platon ca poet — fapt pe care să ți-l răsplă-

Scanned with OKEN Scanner

tească muza —, am ascultat după aceea cu atenție să aud și numele lui Tacit. Această perfecțiune desăvîrșită a stilului, această prezentare curată și luminoasă, pe care o găsim în marile tratate de istorie ale antichității, ar trebui să fie un model pentru poet. Sînt convins că această modalitate măreață ar mai putea fi încă utilizată.

MARKUS : Și, poate, chiar să fie aplicată într-un fel cu totul nou.

AMALIA : Dacă lucrurile vor mai continua tot astfel, pînă să ne dăm noi bine seama toate se vor preface, una după alta, în poezie. Dar oare totul este poezie ?

LOTHARIO : Orice artă și orice știință, care acționează prin vorbire, apare ca poezie, dacă este exercitată ca artă în sine și dacă atinge suprema culme.

LUDOVIKO : Și orice artă, chiar aceea care nu-și concretizează esența în cuvintele vorbirii, are un spirit invizibil, iar aceasta este poezia.

MARKUS : Sînt de aceeași părere cu dumneata în multe privințe, ba chiar aproape în cele mai multe. Aș fi dorit numai să fi acordat mai multă atenție genurilor literare ; sau, pentru a mă exprima mai bine, aș fi dorit ca din prezentarea dumitale să fi rezultat o teorie mai bine conturată a lor.

ANDREA : În fragmentul acesta am vrut să mă mențin întru totul în limitele istoriei.

LUDOVIKO : Te-ai putea referi, oricum, și la filozofie. Cel puțin, încă n-am găsit, în nici o clasificare, atît de bine redată antiteza inițială a poeziei, ca în confruntarea genurilor epic și iambic pe care ne-ai prezentat-o.

ANDREA : Care, totuși, nu e decît istorică.

LOTHARIO : Dacă poezia ia naștere într-un mod atît de măreț, ca în acea țară fericită, este firesc să se manifeste în două feluri. Fie că alcătuiește o lume din

lăuntrul ei, fie că se raliază celei exterioare, operație care, la început, nu se poate petrece prin idealizare, ci de o manieră ostilă și dură. Astfel îmi explic genul epic și cel iambic.

AMALIA : Pe mine mă trec totdeauna fiori cînd deschid o carte în care sînt clasificate, pe rubrici, fantezia și operele ei.

MARKUS : Nimeni nu-ți va cere să citești asemenea cărți detestabile. Cu toate astea, o teorie a genurilor literare este tocmai ceea ce ne lipsește. Și ce altceva ar putea ea să fie, decît o clasificare, care ar fi totodată istorie și teorie a artei poetice.

LUDOVIKO : Ea ne-ar arăta cum și în ce fel fantezia unui poet — inventat, care să fie, ca prototip, poetul poeților — trebuie să se limiteze și să se împartă în mod necesar, în temeiul activității ei și prin însăși această activitate.

AMALIA : Dar cum poate sluji poeziei această esență artistică ?

LOTHARIO : De fapt, pînă acum ai prea puține motive, Amalia, să te plîngi prietenilor dumitale de o asemenea esență artistică. Lucrurile vor trebui să se petreacă cu totul altfel atunci cînd poezia va urma să devină cu adevărat o existență artistică.

MARKUS : Fără decantare nu ia naștere nici o cultură, iar cultura este esența artei. Astfel va trebui să admiți valabilitatea acelor clasificări, cel puțin ca mijloc.

AMALIA : Asemenea mijloace se erijează deseori în scopuri și faptul acesta rămîne totdeauna un ocoliș primejdios, care ucide foarte adesea simțul pentru culmile supreme, mai înainte ca ținta să fi fost atinsă.

LUDOVIKO : Adevăratul simț nu se lasă ucis.

Scanned with OKEN Scanner

AMALIA : Și care mijloace, în ce scop ? Este un scop pe care ori îl atingi imediat, ori nu-l atingi niciodată. Orice spirit liber ar trebui să sesizeze nemijlocit idealul și să se dăruiască armoniei, pe care urmează s-o găsească în interiorul său, de îndată ce vrea s-o caute acolo.

LUDOVIKO : Reprezentarea interioară nu poate deveni mai clară sie însăși și perfect vie, decît prin reflectarea în exterior.

MARKUS : Iar reflectarea este obiectivul artei, indiferent de atitudinea pe care vrem noi s-o adoptăm.

ANTONIO : Atunci ar trebui să tratăm și poezia ca artă. Dar faptul de a o considera astfel, în cadrul unei istorii critice, poate da puține roade, dacă poeții nu sînt ei înșiși artiști și maeștri, în stare să mînuiască instrumente sigure pentru atingerea, în orice mod, a anumitor scopuri.

MARKUS : Și de ce n-ar fi în stare ? Firește că trebuie să fie și că vor fi în stare. Esențiale sînt acele anumite scopuri, selectarea, singura prin care opera de artă își capătă conturul și se desăvîrșește în sine. Fantezia poetului nu trebuie să se reverse într-o poezie haotică, dornică să fie cu orice preț poezie, ci fiecare operă trebuie să aibă un caracter perfect determinat sub aspectul formei și al genului.

ANTONIO : Din nou te referi la teoria dumitale privind genurile literare. Numai de-ai fi o dată edificat în privința asta !

LOTHARIO : Nu trebuie criticat faptul că prietenul nostru revine la ea, oricît de des ar face-o. Teoria genurilor literare ar fi doctrina artistică propriu-zisă a poeziei. Deseori am găsit confirmarea în amănunt a ceea ce știam deja în general : anume că principiile ritmului și chiar ale metrilor rimați sînt muzicale ; ceea ce este esențial, lăuntric în înfățișarea caracterelor, situațiilor, pasiunilor — adică spiritul

— ar trebui să fie la el acasă și în artele plastice. Elocuția însăși, deși stă în legătură mai directă cu esența specifică a poeziei, este o caracteristică a acesteia împreună cu retorica. Genurile literare sînt de fapt poezia însăși.

MARKUS : Dar, și cu o teorie concisă a acestora, încă ar mai rămîne mult de făcut, dacă nu chiar totul. Nu lipsesc doctrinele și teoriile care arată că poezia trebuie să fie și să devină o artă și cum se poate realiza acest lucru. Dar, oare devine ea într-adevăr, prin asta, o artă ? — Acest lucru nu s-ar putea înfăptui decît pe cale practică, dacă mai mulți poeți s-ar reuni pentru a ctitori o școală a poeziei, unde maestrul să-l antreneze serios și să-l chinuie fără milă pe învățăcel, ca și în celelalte arte ; dar, totodată, să-i lase — cu prețul sudorii frunții sale — ca moștenire o bază solidă, pe care succesorul să poată continua construcția în bune condiții chiar de la început, dar tot mai măreț și mai cutezător, pentru a se mișca în cele din urmă liber și cu toată ușurința pe cea mai semeață culme.

ANDREA : Imperiul poeziei este invizibil. Dacă nu căutați doar forma exterioară, atunci puteți găsi o școală a poeziei în istoria ei, o școală mai măreață decît în oricare altă artă. Maeștrii tuturor timpurilor și națiunilor ne-au pregătit terenul prin muncă, ne-au lăsat moștenire un capital imens. Scopul prelegerii mele a fost să arate pe scurt acest lucru.

ANTONIO : Nici printre noi și nici în jurul nostru nu lipsesc exemple de felul cum un maestru, poate fără să știe și fără să vrea, a pregătit terenul succesorilor săi prin muncă intensă. Dacă poeziile originale ale lui Voss [7] au dispărut de mult din ordinea lucru-

---

[7] Johann Friedrich Voss (1751—1826), poet luminist, redactor al *Almanahului muzelor din Göttingen* și traducător din Homer *(n. tr.)*.

rilor, meritul lui ca traducător și ca artist al limbii, care a desțelenit cu nespusă vigoare și perseverență un nou domeniu, va străluci cu atît mai luminos, cu cît lucrările lui pregătitoare vor fi întrecute de altele ulterioare, mai bune, întrucît lumea își va da seama că acestea din urmă n-au fost posibile decît datorită celor dintîi.

MARKUS : La antici au existat și școli poetice în adevăratul înțeles al cuvîntului. Și nu vreau să tăgăduiesc faptul că nutresc speranța, ca acest lucru să mai fie posibil și astăzi. Ce poate fi mai ușor de îndeplinit și mai demn de dorit, totodată, decît un învățămînt temeinic în domeniul artei metrice ? În teatru nu se va realiza niciodată ceva ca lumea, pînă cînd nu va fi dirijat totul de către un poet și nu vor lucra mulți, în același spirit, pentru asta. Într-adevăr, ținta orgoliului meu ar putea fi reunirea unei asemenea școli și, astfel, conducerea cel puțin a cîtorva arte și cîtorva mijloace ale poeziei la o situație temeinică.

AMALIA : De ce iarăși doar modalități și mijloace ? De ce nu poezie integrală, unică și indivizibilă ? Prietenul nostru nu poate renunța defel la vechiul lui obicei prost ; trebuie să trieze și să dividă mereu, chiar atunci cînd numai întregul, cu o forță nedivizată, ar putea produce efect și ar putea satisface. Și sper că nu vrei, totuși, să întemeiezi chiar așa, de unul singur, școala dumitale ?

KAMILLA : Altfel n-are decît să rămînă propriul său elev, dacă vrea să fie doar el singur maestru. Noi, cel puțin, nu vom accepta o ucenicie în acest fel.

ANTONIO : Sigur că nu, nu trebuie să fii tratată despotic doar de către unul singur, scumpă prietenă ; trebuie să te putem instrui cu toții, după împrejurări. Vrem să fim cu toții, în același timp, maeștri și elevi, cînd una, cînd alta, după cum se nimerește. Iar pentru mine, s-ar nimeri de cele mai adeseori

să fiu elev. Totuși, aș fi îndată gata să intru într-o alianță defensivă a poeziei și să sar în sprijinul ei, numai să pot întrezări posibilitatea unei asemenea școli artistice.

LUDOVIKO : Realitatea va decide cel mai bine în această privință.

ANTONIO : Mai întîi ar trebui cercetat și clarificat faptul, dacă poezia poate fi predată școlărește și învățată.

LOTHARIO : Cel puțin, acest lucru va putea fi înțeles tot atît de bine ca și faptul că ea nu poate fi scoasă la lumină din adîncuri, decît doar prin intermediul spiritului omenesc și al artei omenești. Va rămîne, totuși, un miracol, orice ați face.

LUDOVIKO : Așa e, poezia este cea mai nobilă ramură a magiei, iar omul izolat nu se poate ridica pînă la magie. Dar, acolo unde instinctul omenesc acționează aliat cu spiritul omenesc, se trezește și forța magică. Pe această forță am contat ; simt suflul spiritual adiind în mijlocul prietenilor ; trăiesc nu cu speranța, ci cu certitudinea unei noi aurore a poeziei noi. Restul e scris aici pe foile astea, dacă mai avem timp acum.

ANTONIO : Să auzim. Sper că, în ceea ce vrei să ne prezinți, vom găsi contrariul „epocilor artei poetice" ale lui Andrea. Astfel, vom putea utiliza o concepție și o forță ca pîrghie pentru celelalte și vom putea discuta cu atît mai liber și mai profund în privința ambelor concepții și vom putea reveni la marea problemă : dacă poezia poate fi predată școlărește și învățată.

KAMILLA : Bine că puneți, în sfîrșit, capăt discuției. Vreți să fiți dascăli întru toate și nici măcar nu sînteți maeștri în discuțiile pe care le purtați ; astfel încît mai că-mi vine pofta să mă institui președintă și să pun ordine în discuții.

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIO : După aceea, vom respecta ordinea şi, la nevoie, vom apela la dumneata. Dar acum, hai s-o ascultăm.

LUDOVIKO : Ceea ce voiam să vă prezint şi socoteam că a sosit vremea să pun în discuţie este o

Cuvîntare despre mitologie

Faţă de seriozitatea cu care apreciaţi arta, prieteni, vreau să vă invit să vă întrebaţi singuri : oare forţa entuziasmului trebuie să se fragmenteze necontenit, chiar şi în poezie, iar cînd a obosit de a mai lupta împotriva elementului potrivnic trebuie ea, oare, să tacă, în cele din urmă, însingurată ? Trebuie oare ca tot ceea ce este mai sacru să rămînă mereu anonim şi amorf, lăsat în umbră, la voia întîmplării ? Este oare dragostea cu adevărat de neînvins şi există cumva o artă care să merite să se intituleze astfel, dacă nu are această forţă de a încătuşa spiritul iubirii prin cuvîntul ei magic, aşa fel încît acesta s-o urmeze şi s-o asculte şi să trebuiască să însufleţească plăsmuirile frumoase după inevitabilul ei bun plac ?

În primul rînd, trebuie să ştiţi care e părerea mea. Toţi aţi scris poezii şi, în timp ce le scriaţi, aţi simţit desigur că vă lipsea un sprijin solid pentru activitatea voastră, un sol matern, un cer, o atmosferă vie.

Poetul modern trebuie să lucreze totul dinlăuntru spre afară şi mulţi au făcut-o în chip minunat, dar pînă acum fiecare în mod izolat, luînd fiece operă de la capăt, ca o nouă creaţie din nimic.

Ajung numaidecît la ţintă. Eu pretind că poeziei noastre îi lipseşte un centru, aşa cum era mitologia pentru poezia anticilor ; şi tot esenţialul, în privinţa căruia arta poetică modernă stă mai prejos de cea antică, se poate rezuma în cuvintele : noi n-avem o mitologie. Dar adaug numaidecît că sîntem pe punctul de a obţine una sau, mai curînd, a sosit vremea să contribuim serios pentru a da una la iveală.

Căci ea ne va veni pe calea exact opusă celei vechi de odinioară, în care prima floare a unei fantezii tinere se ralia pretutindeni direct și receptiv la tot ceea ce era mai apropiat și mai viu în lumea concretă. Noua mitologie trebuie, dimpotrivă, să se contureze și să iasă la iveală din cele mai adînci profunzimi ale spiritului ; trebuie să fie cea mai artistică dintre toate operele de artă, deoarece urmează să le cuprindă pe toate celelalte, să fie o nouă albie și un nou recipient pentru străvechea și eterna sursă primară a poeziei și să fie, ea însăși, poemul infinit care învăluiește germenii tuturor celorlalte poeme.

N-aveți decît să zîmbiți pe seama acestui poem mistic și a neorînduielii care s-ar putea naște din învălmășeala și abundența creațiilor poetice. Dar suprema frumusețe, ba chiar și suprema ordine este, totuși, doar aceea a haosului ; și anume a unui haos care nu așteaptă decît să fie atins de aripa iubirii pentru a se putea dezvolta într-o lume armonioasă ; un haos asemenea mitologiei și poeziei antice. Căci mitologia și poezia sînt, amîndouă împreună, un tot indivizibil. Toate poemele antichității se leagă unul de celălalt, pînă cînd masele și elementele tot mai mari alcătuiesc un întreg ; totul se întrepătrunde și pretutindeni găsim unul și același spirit, doar altfel exprimat. Așa că, într-adevăr, nu este o imagine goală, cînd spunem că : poezia antică este un poem unic, indivizibil și desăvîrșit. Oare de ce să nu se înfăptuiască iar ceea ce a mai existat deja ? Firește că într-un mod diferit. Și de ce nu într-unul mai frumos, mai măreț ?

Vă rog doar un lucru : să nu vă lăsați cuprinși de neîncrederea în posibilitatea unei noi mitologii. Orice îndoieli, din orice parte și în orice privință, îmi vor fi binevenite, pentru ca cercetarea să devină cu atît mai liberă și mai cuprinzătoare. Și, acum, vă rog să ascultați cu atenție ipotezele mele ! Căci, dată fiind situația de fapt, nu vreau și nu pot să vă ofer mai mult decît simple ipoteze. Dar sper că acestea vor deveni adevă-

Scanned with OKEN Scanner

ruri chiar cu ajutorul vostru. Căci ele sînt, indiscutabil, propuneri pentru încercări de felul celor pe care vreți să le întreprindeți.

Dacă o mitologie nouă nu poate decît să iasă laborios din străfundurile spiritului, oarecum prin forțele proprii, în schimb o indicație foarte importantă și o confirmare remarcabilă pentru ceea ce căutăm, o găsim în marele fenomen al epocii, în idealism! Acesta a luat naștere în același fel, ca din nimic, iar acum s-a constituit un punct stabil și în lumea spiritelor, de unde să se poată răspîndi în toate părțile forța omului, cu o dezvoltare crescîndă, sigură de a nu se pierde niciodată și de a nu se pierde nici reîntoarcerea. Toate științele și toate artele vor fi cuprinse de marea revoluție. O vedeți deja acționînd în fizică, unde idealismul a izbucnit, de fapt, încă de mai multă vreme ca atare, mai înainte ca fizica să fi fost atinsă de bagheta magică a filozofiei. Și acest fapt minunat și măreț poate să fie pentru voi, oricînd, o indicație cu privire la coeziunea tainică și la unitatea interioară a epocii. Idealismul — care sub aspect practic nu reprezintă altceva decît spiritul acelei revoluții, mărețele ei maxime pe care trebuie să le practicăm și să le propagăm cu forțele noastre și din proprie inițiativă — este sub aspect teoretic, oricît de grandios ar părea aici, totuși doar o parte, o ramură, un fel de manifestare a fenomenului tuturor fenomenelor, adică a faptului că omenirea luptă din răsputeri să-și găsească centrul. Așa cum stau lucrurile, ea trebuie sau să piară sau să întinerească. Ce este oare mai probabil și ce nu se poate spera de la o asemenea epocă de întinerire? — Antichitatea pură va prinde iarăși viață, iar viitorul cel mai îndepărtat al culturii se va și anunța sub formă de semne prevestitoare. Dar, nu asta este ceea ce mă interesează aici în primul rînd; căci mult aș vrea să nu trec nimic cu vederea și să vă conduc, pas cu pas, pînă la certitudinea celor mai sacre mistere. Așa cum esența spiritului constă în autodeterminare și în faptul de a ieși din sine și a se reîntoarce în sine, într-o veșnică transformare; așa

cum fiecare gînd nu este nimic altceva decît rezultatul unei asemenea activități ; tot astfel același proces este evident, în linii mari, în orice formă a idealismului, care nu este nici el altceva decît recunoașterea acelei auto-legi și noua viață, dublată de recunoaștere, viață ce revelează nespus de minunat forța tainică a acelei auto-legi, prin bogăția nelimitată a invenției noi, prin comunicabilitate generală și prin eficiență vie. Firește că fenomenul ia în fiecare individ o altă formă, în care adeseori succesul trebuie să rămînă mai prejos de așteptările noastre. Dar așteptările noastre nu pot fi înșelate cu privire la ceea ce legile necesare ne fac să așteptăm pentru mersul întregului. Idealismul, în orice formă, trebuie să iasă din sine într-un fel sau altul, pentru ca să se poată întoarce îndărăt în sine și să rămînă ceea ce este. De aceea, din sînul lui se va înălța și trebuie să se înalțe un realism pe cît de nou, pe atît de nelimitat ; și astfel, idealismul nu trebuie să fie, prin felul genezei lui, numai un exemplu pentru noua mitologie, ci, chiar și în mod indirect, însuși izvorul ei. Urmele unei asemenea tendințe le puteți descoperi, încă de pe acum, aproape pretutindeni ; mai cu seamă în fizică, unde pare să nu mai lipsească altceva, decît doar o concepție mitologică.

Și eu port în mine, încă de multă vreme, idealul unui asemenea realism și, dacă pînă acum n-am ajuns să-l comunic, aceasta se datorează doar faptului că încă mai caut organul adecvat. Știu totuși că nu-l pot găsi decît în poezie, căci realismul nu va mai putea apărea niciodată în chip de filozofie sau chiar de sistem. Și, chiar după o tradiție generală, trebuie să ne așteptăm ca acest nou realism — care este totuși de origină ideală și trebuie să plutească deopotrivă pe o temelie ideală — să apară ca o poezie ce urmează să se întemeieze pe armonia dintre ideal și real.

Spinoza — pare-mi-se — are un destin similar cu acela al bunului și vechiului Saturn din poveste. Zeii cei noi l-au răsturnat pe cel măreț de pe tronul înalt al științei. El s-a retras în sfîntul întuneric al fanteziei,

unde trăiește și sălășluiește acum, împreună cu ceilalți titani, într-un surghiun venerabil. Țineți-l acolo! Amintirea lui referitoare la vechea splendoare topească-se — în cîntecul muzelor — într-o ușoară nostalgie! Dezbracă-se de toate podoabele războinice ale sistemului și împartă-și apoi locuința din templul noii poezii cu Homer și cu Dante și alătură-se Larilor și prietenilor casei oricărui poet însuflețit de Dumnezeu!

Într-adevăr, abia dacă înțeleg cum poate fi cineva poet fără a-l prețui pe Spinoza, fără a-l iubi și fără a deveni întru totul adeptul său. Propria voastră fantezie este destul de bogată în invenții de detaliu; pentru a o stimula, a o incita la activitate și a o hrăni, nimic nu e mai adecvat decît poemele altor artiști. La Spinoza, însă, găsiți începutul și sfîrșitul oricărei fantezii, terenul și temelia generală pe care se sprijină detaliul vostru; și tocmai această separare a primordialului, a eternului fanteziei de orice caracteristică individuală și specială trebuie să vă pară cît se poate de binevenită. Sesizați prilejul și priviți într-acolo! Vi se oferă o priveliște în adîncime a celui mai intim atelier al poeziei. Sentimentul lui Spinoza este, și el, tot în genul fanteziei sale: nu excitabilitate pentru un lucru sau altul, nici pasiune care crește și apoi scade iarăși, ci un parfum limpede care plutește indivizibil-vizibil pe deasupra întregului; pretutindeni eterna nostalgie găsește un ecou din adîncurile operei simple, care respiră cu măreție tăcută spiritul iubirii inițiale.

Și, oare, acest reflex blînd al divinității din om nu este sufletul propriu-zis, scînteia care aprinde orice poezie? — Într-adevăr, simpla prezentare de oameni, de pasiuni și de acțiuni nu este totul, ca dealtfel nici formele artistice, chiar dacă ați rostogoli toate vechiturile de-a valma și le-ați îngrămădi unele peste altele, de milioane de ori. Acesta nu este decît trupul exterior vizibil și, cînd sufletul s-a stins, doar simplul cadavru neînsuflețit al poeziei. Dacă, însă, acea scînteie de entuziasm scapără în operă, atunci avem în fața noastră

un fenomen nou, viu și într-o frumoasă aureolă de lumină și iubire.

Și, oare, ce este orice mitologie frumoasă altceva decît o expresie hieroglifică a naturii înconjurătoare, în această transfigurare de fantezie și iubire?

Mitologia are o mare calitate. Tot ceea ce îndeobște fuge veșnic de conștiință poate fi contemplat aici, totuși, senzorial-spiritual și poate fi reținut, ca sufletul în trupul înconjurător, prin intermediul căruia strălucește în ochii noștri și vorbește urechii noastre.

Aceasta este problema propriu-zisă și anume faptul că, pentru tot ceea ce este mai înalt, nu ne bazăm chiar numai pe sufletul nostru. Firește că acela care are sufletul uscat, nu va găsi izvoare nicăieri; iar acesta este un adevăr cunoscut, împotriva căruia n-am cîtuși de puțin intenția să mă ridic. Dar noi trebuie să ne raliem pretutindeni la ceea ce este deja cultivat; și chiar la lucrul suprem trebuie să-l dezvoltăm, să-l aprindem, să-l hrănim, într-un cuvînt să-l formăm prin contactul cu similarul, cu identicul sau, în caz de demnitate egală, cu ostilul. Dar, dacă acest lucru suprem într-adevăr nu este apt de o cultivare intenționată, atunci mai bine să renunțăm îndată la orice pretenție cu privire la vreo artă liberă a ideilor, care n-ar mai fi decît o simplă denumire găunoasă.

Mitologia este o asemenea operă de artă a naturii. În țesătura ei este deja configurat, într-adevăr, acel lucru suprem; totul este raportare și transformare, totul este cîștigat prin cultură și transformat; iar această cîștigare prin cultură și transformare sînt tocmai procedeul ei cel mai specific, viața ei interioară, metoda ei — dacă se poate spune astfel.

Aici găsesc o mare asemănare cu acel spirit măreț al poeziei romantice care nu se manifestă în invenții izolate, ci în construcția întregului, și pe care prietenul nostru l-a analizat de atîtea ori în legătură cu operele lui Cervantes și Shakespeare. Ba chiar, această harababură rînduită artistic, această încîntătoare simetrie de contradicții, această minunată alternanță eternă de

entuziasm și ironie, care ființează chiar și în cele mai mici elemente ale întregului, îmi par a fi deja, ele însele, o mitologie indirectă. Organizarea este aceeași și cu siguranță că arabescul este cea mai veche formă primară a fanteziei omenești. Nici această scînteiere de duh și nici vreo mitologie nu pot exista fără un prim caracter elementar și inimitabil, care este pur și simplu indisolubil, care lasă să se străvadă, după toate transformările, încă vechea natură și forță și în care naiva profunzime de spirit permite să se întrezărească apariția nonsensului și a demenței sau a naivității și prostiei. Căci acesta este începutul oricărei poezii : anume faptul de a anula mersul și legile rațiunii care gîndește rațional și de a ne transpune iarăși în frumoasa neorînduială a fanteziei, în haosul primar al naturii umane, pentru care nu cunosc pînă acum nici un simbol mai frumos decît pestrițul furnicar al zeilor antici.

De ce nu vreți să vă ridicați pentru a însufleți aceste splendide personaje ale măreției antichității ? — Încercați măcar o dată să priviți vechea mitologie ca fiind plină de Spinoza și de acele concepții, pe care fizica actuală trebuie să le trezească în orice gînditor, așa cum totul vă va apărea într-o strălucire și viață nouă.

Dar și celelalte mitologii trebuie să fie trezite din nou, în măsura profunzimii lor de spirit, a frumuseții și a alcătuirii lor, pentru a grăbi nașterea unei noi mitologii. Măcar de ne-ar fi accesibile și comorile Orientului, așa cum ne sînt cele ale antichității ! Ce sursă nouă de poezie ar mai putea să se reverse spre noi din India, dacă vreo cîțiva artiști germani, dotați cu universalitate și profunzime de spirit, cu geniul traducerii care-i caracterizează, ar avea prilejul pe care o națiune, care devine tot mai obtuză și mai brutală, înțelege prea puțin să-l utilizeze. În Orient trebuie să căutăm romantismul suprem și, abia cînd ne vom adăpa de la sursă, aparenta ardoare sudică, care ne încîntă acum atît de mult în poezia spaniolă, ne va apărea, poate, iarăși doar pur și simplu occidentală și modestă.

Scanned with OKEN Scanner

Dealtfel trebuie să putem răzbate pînă la țintă pe mai multe căi, nu numai pe una. Fiecare din noi să meargă pe calea sa, plin de bucuria încrederii, în modul cel mai individual; căci nicăieri drepturile individualității — cu condiția ca aceasta să fie ceea ce exprimă cuvîntul, adică o unitate indivizibilă, o coerență interioară vie — nu sînt mai valabile decît aici, unde este vorba despre tot ceea ce-i mai înalt; un punct de vedere din perspectiva căruia n-aș îndrăzni să spun că adevărata valoare, ba chiar virtute a omului ar fi originalitatea sa.

Și, dacă pun atîta accent pe Spinoza, n-o fac într-adevăr dintr-o preferință subiectivă (ale cărei obiecte le-am ținut mai curînd, în mod expres, departe) sau pentru a-l ridica la rangul de maestru al unei noi autocrații; ci am făcut-o pentru că, prin acest exemplu, am putut arăta, cît se poate de pregnant și convingător, ideile mele despre valoarea și meritele misticii și despre raportul ei cu poezia. L-am ales ca un reprezentant al tuturor celorlalți, tocmai pentru obiectivitatea lui sub acest aspect. Astfel gîndesc eu în privința asta. Așa cum, în concepția celor care încă n-au observat caracterul infinit și nepieritoarea plenitudine a idealismului, „teoria științei" rămîne cel puțin o formă desăvîrșită, o schemă generală pentru orice știință, tot așa și Spinoza este, într-un mod asemănător, temelia și sprijinul general pentru orice specie individuală de misticism; și cred că acest lucru îl vor recunoaște bucuros chiar și cei care nu înțeleg prea mult nici din misticism și nici din Spinoza.

Nu pot încheia fără a vă mai invita încă o dată să studiați fizica, din ale cărei paradoxuri dinamice izbucnesc acum, de pretutindeni, cele mai sacre revelații ale naturii.

Și acum, pe sfînta lumină și viață, să nu mai șovăim, ci să grăbim, fiecare după înțelegerea sa, măreața dezvoltare la care sîntem chemați. Fiți demni de măreția epocii și ceața se va destrăma înaintea ochilor voștri; se va face lumină în fața voastră. Orice gîndire este o

divinație, dar omul abia începe să devină conștient de forța lui divinatorie. La ce extinderi incomensurabile mai poate ajunge această forță ; și mai ales acum ! Am impresia că oricine înțelege epoca, adică acel măreț proces al întineririi generale, acele principii ale revoluției eterne, ar trebui să poată izbuti să cuprindă polii umanității și să cunoască și să știe activitatea primilor oameni, ca și caracterul epocii de aur care va să vină. Atunci va înceta pălăvrăgeala, iar omul va putea pricepe ce este el însuși și va înțelege pămîntul și soarele. Iată care este părerea mea despre noua mitologie.

ANTONIO : În timpul prelegerii dumitale, mi-am amintit două remarce pe care am fost nevoit să le ascult de multe ori și care îmi sînt acum cu mult mai limpezi decît înainte. Idealiștii de pretutindeni m-au asigurat că Spinoza este bun, firește, numai că este cu totul și cu totul ininteligibil. În scrierile critice am găsit, dimpotrivă, ideea că orice operă a geniului este de fapt limpede pentru ochi, dar pentru spirit veșnic ascunsă. După părerea dumitale aceste sentințe se leagă una de alta și simetria lor neintenționată mă delectează în mod sincer.

LOTHARIO : Aș vrea să-i cer o explicație prietenului nostru pentru faptul că părea să menționeze numai singură fizica, cînd de fapt se întemeia în toate privințele, tacit, pe istorie, care face impresia că este, de bună seamă, izvorul propriu-zis al mitologiei sale, în aceeași măsură ca și fizica ; cu alte cuvinte să ne explice dacă este permis să folosești un nume vechi pentru ceva ce încă nici nu există de fapt. Concepția dumitale despre epocă mi se pare a fi ceva care merită numele de concepție istorică, în sensul dat de mine.

LUDOVIKO : Se pornește mai întîi de acolo de unde se înregistrează primele urme de viață. Așa stau lucrurile acum în fizică.

Scanned with OKEN Scanner

MARKUS : Ritmul ideilor dumitale a fost cam rapid. În unele chestiuni de amănunt voi fi nevoit să te rog, adesea, să-mi vii în ajutor cu unele explicații. În ansamblu, însă, teoria dumitale mi-a oferit o nouă perspectivă a genului didactic sau, cum îl numește filologul nostru, didascalic. Îmi dau acum seama că această răscruce a tuturor clasificărilor de pînă acum face parte în mod necesar din poezie. Căci esența poeziei este indiscutabil tocmai această concepție ideală superioară despre lucruri, atît despre om, cît și despre natura exterioară. Este ușor de înțeles că poate fi avantajos să izolăm, în procesul de formație, și această parte esențială a întregului.

ANTONIO : Eu nu pot admite poezia didactică ca un gen propriu-zis, tot așa cum n-o admit nici pe cea romantică. Orice poezie trebuie să fie de fapt romantică și totodată didactică, în acel sens mai larg al cuvîntului care exprimă tendința către un înțeles profund infinit. Dealtfel această pretenție o ridicăm în toate privințele, fără a-i spune chiar pe nume. Pînă și în speciile cu totul populare, ca de pildă, în piesa de teatru, pretindem ironie ; pretindem ca evenimentele, oamenii, pe scurt întregul joc al vieții să fie luat și prezentat ca un joc. Acest lucru ne pare a fi esențial și oare cîte nu sînt cuprinse în el ? Ne mulțumim, așadar, numai cu semnificația întregului ; ceea ce incită, mișcă, preocupă și desfată în mod izolat simțul, inima, inteligența, imaginația, ne apare doar ca un semn, un mijloc de concretizare a întregului, în clipa în care ne ridicăm pînă la el.

LOTHARIO : Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît reproduceri aproximative ale infinitului joc al lumii, ale operei de artă care se auto-generează veșnic.

Scanned with OKEN Scanner

LUDOVIKO : Cu alte cuvinte : orice frumusețe este alegorie. Supremele lucruri nu le putem spune decît alegoric, tocmai pentru că sînt inefabile.

LOTHARIO : De aceea, cele mai lăuntrice mistere ale artelor și științelor sînt o proprietate a poeziei. De acolo a pornit totul și acolo trebuie să se reîntoarcă. Într-o stare ideală a omenirii n-ar exista decît poezie ; și anume, artele și științele vor fi, și atunci încă, unul și același lucru. În situația noastră, doar poetul adevărat ar fi un om ideal și un artist universal.

ANTONIO : Sau : mesajul și prezentarea tuturor artelor și tuturor științelor nu poate fi lipsită de un element component poetic.

LUDOVIKO : Eu sînt de părerea lui Lothario, că criticile tuturor artelor și științelor converg către un punct central ; și sper ca zeii să mă ajute să vă ofer hrană pentru entuziasmul vostru, chiar și din matematică, și să vă înflăcărez spiritul prin minunile ei. Am preferat însă fizica și pentru motivul că aici contingența este cît se poate de vizibilă. Fizica nu poate face nici o experiență fără ipoteze ; dacă este gîndită consecvent, orice ipoteză, pînă și cea mai limitată, duce la ipoteze de ansamblu ; ba se și spriijnă pe asemenea ipoteze, chiar dacă cel care le folosește nu e conștient de acest fapt. Este într-adevăr uimitor cum fizica — de îndată ce nu se mai interesează de scopuri tehnice, ci de rezultate generale — se transformă, fără să-și dea seama, în cosmogonie, în astrologie, teozofie sau cum vreți să-i spuneți, pe scurt, într-o știință mistică a întregului.

MARKUS : Și, oare, Platon să nu fi știut despre asta tot atît cît și Spinoza, pe care nu-l pot gusta din cauza formei sale barbare ?

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIO : Admițînd că Platon ar fi și ceea ce, totuși, nu este, adică la fel de obiectiv în această privință ca și Spinoza, ar fi desigur mai bine ca prietenul nostru să-l aleagă pentru a ne arăta obîrșia poeziei din misterele realismului ; asta tocmai fiindcă la Spinoza nu-ți poți imagina nici un fel de poezie a formei. Pentru Platon, dimpotrivă, prezentarea ca și desăvîrșirea și frumusețea formei nu reprezintă doar mijloace, ci scopul în sine. De aceea pînă și forma lui, în sens strict, este întru totul poetică.

LUDOVIKO : Eu însumi am spus în cuvîntarea mea că îl citez pe Spinoza doar ca pe un reprezentant. Dacă aș fi vrut să fiu mai cuprinzător, aș fi vorbit și de marele Jacob Böhme [8].

ANTONIO : La care ai fi putut arăta, totodată, dacă ideile despre univers, în formă creștină, se prezintă mai prost decît cele antice, pe care vrei să le reintroduci.

ANDREA : Vă rog să respectați zeii antici.

LOTHARIO : Iar eu vă rog să vă amintiți de misterele eleuzine. Păcat că n-am așternut pe hîrtie ideile mele în legătură cu ele, pentru a vi le putea prezenta ordonat și amănunțit, așa cum cere demnitatea și importanța subiectului. Numai cu ajutorul urmelor acestor mistere am învățat să cunosc sensul vechilor zei. Cred că, astfel, concepția despre natură, care domnea în ele, ar lumina mult calea cercetătorilor de astăzi, dacă sînt deja maturi pentru asta. Cea mai îndrăzneață și viguroasă, ba aș cuteza chiar să spun cea mai sălbatică și mai dezlănțuită reprezentare a realismului este cea mai

---

[8] Jakob Böhme (1575—1624), filozof german autodidact, care împletește filozofia naturii cu mistica și teozofia într-o concepție dialectică obiectiv-idealistă a genezei și existenței lumii prin lupta contrariilor *(n. tr.)*.

bună. Amintește-ți cel puțin, Ludoviko, de faptul că ți-am prezentat cîndva fragmentul orfic care începe vorbind despre sexul dublu al lui Zeus.

MARKUS : Îmi amintesc de aluzia lui Winckelmann, din care aș vrea să deduc că și el prețuia acest fragment, la fel de mult ca și dumneata.

KAMILLA : N-ar fi oare posibil ca dumneata, Ludoviko, să poți prezenta spiritul lui Spinoza într-o formă frumoasă ; sau, și mai bine, propria dumitale concepție despre ceea ce numești realism ?

MARKUS : Aș prefera această ultimă alternativă.

LUDOVIKO : Cel care ar intenționa una ca asta nu ar putea și nici nu ar dori să fie altfel decît în genul lui Dante. Ca și acesta, ar trebui să poarte în minte și în inimă doar *un singur* poem și, adeseori, ar trebui să fie cuprins de disperare la gîndul neputinței concretizării lui. Dar dacă acest lucru ar izbuti, ar însemna că a făcut destul.

ANDREA : Ai propus un model venerabil ! Cu siguranță că Dante este singurul care — în unele împrejurări favorabile și în multe altele nespus de nefavorabile — a inventat și a alcătuit cu propria-i forță uriașă, absolut de unul singur, un gen de mitologie pe măsura posibilităților de atunci.

LOTHARIO : De fapt, orice operă ar trebui să fie o nouă revelație a naturii. O operă devine operă numai prin aceea că întruchipează totul. Doar prin asta se deosebește de studiu.

ANTONIO : Aș vrea să-ți enumăr totuși unele studii, care sînt totodată și opere în înțelesul dumitale.

MARKUS : Și, oare, fără a fi atît de mistice și de atotcuprinzătoare, poemele — care sînt calculate pentru efectul exterior, ca de exemplu, excelentele piese de teatru — nu se deosebesc, chiar și numai prin obiectivitatea lor, de studiile care doar abor-

Scanned with OKEN Scanner

dează formația interioară a artistului și care abia pregătesc scopul ultim, acel efect obiectiv în exterior ?

LOTHARIO : Dacă nu sînt decît piese bune, atunci sînt doar simple mijloace pentru un scop ; le lipsește nota independentă, de desăvîrșire în sine, pentru care nu găsesc alt cuvînt decît acela de „opere", cuvînt pe care aș dori mult să-l păstrez pentru această utilizare. Prin comparație cu ceea ce are în minte Ludoviko, drama nu este decît poezie aplicată. În timp ce ceea ce se numește, în înțelesul meu, operă, poate fi, într-un singur caz, perfect obiectivă și dramatică în accepțiunea dumitale.

ANDREA : În felul acesta doar genul epic ar fi singurul dintre genurile antice în care ar fi posibilă o operă în accepțiunea dumitale.

LOTHARIO : O remarcă justă în măsura în care, în genul epic, acea operă unică este de obicei și singura. În schimb, operele tragice și comice ale anticilor sînt doar variații, expresii diferite ale unuia și aceluiași ideal. Pentru structura articulată și sistematică, pentru construcția și organizarea lor, ele rămîn modelele supreme și sînt, dacă pot spune astfel, opere printre opere.

ANTONIO : Contribuția pe care o pot aduce la banchet este un fel de mîncare ceva mai ușoară. Amalia m-a și iertat și mi-a îngăduit să prezint tuturor învățăturile mele speciale destinate ei.

Scrisoare despre roman

Trebuie să retractez, scumpă prietenă, ceea ce se părea că am spus ieri în apărarea dumitale și trebuie să spun că n-ai aproape deloc dreptate. Chiar dumneata însăți recunoșteai, la sfîrșitul disputei, că te-ai angajat

atît de mult, pentru că nu concordă cu demnitatea feminină faptul de a coborî diapazonul de la elementul înnăscut de veselie glumeață și de eternă poezie la seriozitatea profundă și greoaie a bărbaților, cum foarte bine ai numit-o. Împotriva dumitale însăți, sînt de acord cu dumneata că n-ai dreptate. Ba chiar, mai pretind în plus că nu e suficient să recunoști că n-ai dreptate; trebuie să și ispășești și, după cum cred, ispășirea cea mai adecvată, pentru faptul că ai făcut front comun cu critica, este să-ți impui răbdarea de a citi această epistolă critică referitoare la obiectul discuției noastre de ieri.

Aș fi putut spune încă de ieri ceea ce vreau să spun; sau mai curînd, n-am putut-o face din cauza dispoziției mele și a împrejurărilor. Ce adversar ai avut de înfruntat, Amalia? De bună seamă că se pricepe chiar foarte bine la ceea ce a constituit obiectul discuției, așa cum nici nu se cade altfel unui virtuoz destoinic. Așadar, el ar putea vorbi despre acest subiect la fel de bine ca oricare altul, cu condiția să poată, de fapt, vorbi. Acest lucru însă i l-au refuzat zeii; după cum am mai spus nu este decît un virtuoz și nimic mai mult; grațiile au rămas din păcate absente. Astfel, încît el nici nu putea bănui ce voiai să spui într-un sens mai adînc; și, cum dreptatea exterioară era întru totul de partea lui, nu mi-a rămas altceva mai bun de făcut, decît să lupt în sprijinul dumitale cu toată tăria, pentru ca echilibrul din societate să nu fie complet distrus. Și, în afară de asta, — dacă tot trebuie s-o fac — îmi este mult mai la îndemînă să dau învățături scrise, decît învățături orale care, după părerea mea, profanează caracterul sacru al discuției.

Discuția noastră a început prin afirmația dumitale că romanele lui Friedrich Richter n-ar fi romane, ci un amalgam pestriț de duh bolnăvicios; că bruma de istorie pe care o conțin ar fi prea prost prezentată pentru a conta ca istorie și că mai curînd ar trebui s-o ghicești; că, dacă am vrea să adunăm toate laolaltă și să le povestim pur și simplu, ar rezulta, totuși, cel

Scanned with OKEN Scanner

mult confesiuni; și că individualitatea omului ar fi prea vizibilă și, încă, ce mai individualitate!

Trec peste ultima afirmație, întrucît se referă iarăși numai la problema individualității. Îți dau dreptate în privința amalgamului pestriț de duh bolnăvicios, dar îi iau apărarea și afirm cu îndrăzneală că asemenea creații grotești și confesiuni sînt, încă, singurele produse romantice ale epocii noastre neromantice.

Cu acest prilej dă-mi voie să-mi ușurez inima de ceea ce o apăsa încă mai de mult!

Cu surprindere și cu mînie lăuntrică, l-am văzut pe servitor aducîndu-ți înăuntru stivele de cărți. Cum îți vine să atingi cu mîinile dumitale volumele acelea murdare?— Și cum poți îngădui frazelor acelea încîlcite și necizelate să pătrundă prin intermediul ochilor dumitale în sanctuarul sufletului? — Cum poți dărui fantezia dumitale, ore întregi, unor oameni cu care ți-ar fi rușine să schimbi chiar și numai cîteva cuvinte de la om la om? — Nu folosește într-adevăr la nimic, decît la omorîtul timpului și la coruperea imaginației! Ai citit aproape toate cărțile proaste, de la Fielding pînă la La Fontaine. Întreabă-te singură ce-ai profitat din ele? Pînă și memoria dumitale disprețuiește lucrurile lipsite de noblețe, pe care o fatală deprindere de tinerețe ți le-a transformat în necesitate; iar ceea ce trebuie procurat cu atîta sîrguință este pur și simplu uitat numaidecît.

În schimb, poate îți mai amintești că a fost o vreme cînd îl agreai pe Sterne și cînd te delectai adesea cu adoptarea manierei lui, pe jumătate imitînd-o, pe jumătate ironizînd-o. Mai am încă de la dumneata vreo cîteva scrisorele glumețe de genul acesta, pe care le voi păstra cu grijă. Umorul lui Sterne ți-a făcut, așadar, totuși, o anumită impresie; și, ceea ce a cîștigat fantezia dumitale prin asta a fost, dacă nu o formă ideal de frumoasă, măcar una plină de duh; iar o impresie, care ne rămîne atît de pregnant și pe care o putem utiliza și modela astfel în glumă sau în serios, nu este pierdută; și ce oare poate avea o valoare mai temei-

nică decît ceea ce poate stimula și hrăni, într-un fel, jocul cultivării noastre lăuntrice.

Simți singură că delectarea dumitale cu umorul lui Sterne era pură și de o natură total diferită de stimularea curiozității, pe care ne-o poate impune adeseori o carte cît se poate de proastă, chiar și în clipa cînd constatăm că e astfel. Întreabă-te acum, dacă plăcerea dumitale nu era înrudită cu aceea pe care o resimțeam contemplînd ingenioasele jonglerii picturale ce se numesc arabescuri. Pentru cazul că nu poți scăpa singură de orice influență a sensibilității lui Sterne, îți trimit aici o carte, despre care trebuie să-ți spun anticipat, pentru a te face să fii prevăzătoare față de străini, că are neșansa sau șansa de a fi cam rău famată. Este *Fatalisul* lui Diderot. Cred că-ți va place și că vei găsi în ea plenitudinea duhului, fără nici un fel de alte amestecuri sentimentale. Este concepută inteligent și realizată cu mînă sigură. Fără a exagera, pot s-o numesc operă de artă. Firește că nu este poezie înaltă, ci doar un — arabesc. Dar, tocmai pentru acest motiv, ea este, în ochii mei, lipsită de pretenții, întrucît consider arabescul drept o formă foarte precisă și esențială a modului de exprimare al poeziei.

Eu concep lucrurile astfel. Poezia este atît de înrădăcinată în om, încît crește uneori sălbatic chiar și în cele mai neprielnice condiții. Așa cum aproape la fiecare popor găsim circulînd cîntece și istorioare sau vreun gen, fie chiar și grosolan, de piese, tot așa și în epoca noastră nefantastică, în categoriile propriu-zise ale prozei — mă refer la așa-numiții savanți și oameni culți —, unii indivizi izolați au resimțit și au manifestat o ciudată originalitate a fanteziei, deși, din cauza ei, erau încă foarte departe de arta propriu-zisă. Eu cred că umorul unui Swift, al unui Sterne este poezia naturală a claselor superioare din epoca noastră.

Departe de mine gîndul de a-i situa alături de acei scriitori mari; dar vei fi de acord cu mine, că oricine îi gustă pe aceștia, pe un Diderot, este mai curînd pe drumul către înțelegerea spiritului divin și a fanteziei

unui Ariost, Cervantes, Shakespeare, decît oricare altul care nu s-a ridicat nici măcar pînă acolo. La urma urmei, nu trebuie să venim în această scriere cu pretenții prea mari față de oamenii vremurilor actuale, iar ceea ce a crescut în condiții atît de maladive nu poate fi, în mod firesc, decît tot maladiv. Consider acest lucru mai curînd ca o calitate, cîtă vreme arabescul nu este o operă de artă, ci doar un produs natural; și de aceea institui, astfel, judecători deasupra lui Sterne, pentru că fantezia lui este cu mult mai maladivă, deci cu mult mai bizară și mai fantastică. De fapt mai citește-l o dată pe Sterne. A trecut multă vreme de cînd nu l-ai citit și cred că îți va părea puțin altfel decît atunci. Compară apoi necontenit pe germanii noștri cu el. Sterne are într-adevăr mai mult spirit, măcar pentru cine îl consideră spiritual: căci el însuși ar putea ușor să se nedreptățească în această privință. Și, prin această calitate, însuși sentimentalismul lui se înalță, ca înfățișare, deasupra sferei sensibilității engleze.

Mai avem și un motiv exterior pentru a dezvolta în noi acest simț pentru grotesc și a ne menține în asemenea dispoziție. În această epocă a cărților este imposibil să nu răsfoim și multe, foarte multe cărți proaste, ba chiar să și fim nevoiți să le citim. Din fericire, unele dintre ele sînt totdeauna de tip stupid — la asta ne putem aștepta cu relativă certitudine; și atunci nu depinde, într-adevăr, decît de noi ca să le găsim distractive, considerîndu-le, de fapt, ca niște creații naturale, pline de duh. Laputa[9] nu există nicăieri sau este pretutindeni, scumpă prietenă; nu depinde decît de un act al bunului nostru plac și al fanteziei noastre, ca să ne și trezim în mijlocul ei. Cînd prostia a atins o anumită treaptă — la care o vedem ajungînd de cele mai multe ori acum, cînd totul se separă mai strict —, ea se aseamănă și în manifestarea exterioară cu nebunia; iar nebunia, sînt sigur că-mi dai dreptate, este tot ce-și poate

---

[9] Insula savanților naturaliști din *Călătoriile lui Guliver* de Jonathan Swift (Călătoria a III-a) *(n. tr.)*.

imagina omul mai încîntător și, anume : ultimul principiu propriu-zis a tot ceea ce este amuzant. În asemenea dispoziție de spirit pot izbucni adesea în rîs, de unul singur și numai pentru mine, cu privire la unele cărți care nu par cîtuși de puțin să fie făcute pentru asta ; un rîs din care aproape că nu mă mai pot opri. Și este drept ca natura să-mi ofere această compensație, întrucît nu pot rîde absolut deloc, cu ceilalți, de unele lucruri care astăzi se numesc umor și satiră. În schimb, ziarele savante, de pildă, îmi apar acum ca niște farse, iar pe cel care se intitulează „general“ [10] îl consider, în mod special, precum vienezii pe Kasperle [11]. Din punctul meu de vedere, acest ziar este nu numai cel mai variat dintre toate, ci și cel mai incomparabil în toate privințele, fiindcă, după ce a alunecat de la nulitate la o anumită platitudine, pentru a trece apoi în continuare la un fel de apatie, a ajuns în cele din urmă, pe calea apatiei, la acea prostie smintită.

Privit în general, acest fapt este pentru dumneata o plăcere deja prea savantă. Dar, dacă vrei să faci într-un spirit cu totul nou ceea ce din păcate nu mai poți renunța să faci, atunci n-am să mai cert servitorul cînd îți aduce stive de cărți din biblioteca de împrumut. Ba chiar mă ofer să fiu eu mandatarul dumitale pentru această necesitate și promit să-ți trimit un număr imens dintre cele mai frumoase comédii din toate sectoarele literaturii.

Reiau firul expunerii, întrucît sînt hotărît să nu te cruț cîtuși de puțin, ci să urmăresc pas cu pas afirmațiile dumitale.

L-ai criticat aproape disprețuitor și pe Jean Paul, că ar fi prea sentimental.

De-ar da zeii să fie sentimental în sensul în care înțeleg eu cuvîntul și să trebuiască să-i dau crezare în funcție de originea și de natura sa. Căci, după părerea

---

[10] *Allgemeine Litteraturzeitung* (Gazeta literară generală) din Jena *(n. tr.)*.

[11] Personaj ridicol din teatrul de marionete *(n. tr.)*.

mea și după cum folosesc eu cuvintele, romantic este tocmai ceea ce prezintă un subiect sentimental într-o formă fantastică.

Uită pentru o clipă semnificația obișnuită, rău famată a noțiunii de sentimental, prin care se înțelege aproape tot ceea ce este emoționant și lacrimogen într-un mod plat și ceea ce este plin de acele familiare sentimente de generozitate, a căror trăire conștientă îi face pe oamenii fără caracter să se simtă atît de nespus de fericiți și de mari.

Cu acest prilej, gîndește-te mai curînd la Petrarca sau la Tasso, al cărui poem ar putea să se numească sentimental, prin opoziție cu romanța mai degrabă fantastică a lui Ariosto ; și nu-mi amintesc pentru moment alt exemplu în care contrastul să fie atît de limpede, iar superioritatea atît de categorică ca aici.

Tasso este mai mult muzical, iar pitorescul lui Ariosto desigur că nu e cel mai slab din punct de vedere calitativ. Dacă mă pot încrede în simțul meu, pictura nu mai este atît de fantastică cum era odinioară, în epoca ei de glorie, la mulți dintre maeștrii școlii venețiene, ba chiar și la Correggio și poate nu numai în arabescurile lui Raffael. În schimb, muzica modernă a rămas — în ceea ce privește forța omului care domină în ea — atît de fidelă, în general, caracterului ei, încît aș putea îndrăzni, fără teamă, s-o numesc o artă sentimentală.

Dar ce este, oare, acest caracter sentimental ? Ceva ce ne încîntă și în care domină sentimentul și anume : un sentiment nu senzual, ci spiritual. Sursa și sufletul tuturor acestor emoții este iubirea, iar spiritul iubirii trebuie să planeze, indivizibil-vizibil, pretutindeni în poezia romantică ; iată ce vrea să exprime acea definiție. Pasiunile galante, de care, așa cum se tînguie atît de vesel Diderot în *Fatalistul*, nu putem scăpa în nici una din poeziile poeților moderni, de la epigramă și pînă la tragedie, nu reprezintă, cu toate astea, mai nimic sau, mai curînd, nu sînt nici măcar expresia exterioară a acelui spirit, ba uneori, după împrejurări, nu înseamnă chiar nimic ori reprezintă ceva foarte dizgrațios și dezagreabil.

Scanned with OKEN Scanner

Ba nu, acesta este suflul sacru care ne atinge în sunetele muzicii. Acest suflu nu poate fi cuprins silnic și apucat mecanic, dar se lasă ispitit în mod prietenos de către frumusețea muritoare și poate fi înveșmîntat în ea ; chiar și cuvintele magice ale poeziei pot fi străbătute și însuflețite de forța lui. Dar, în poezia în care nu este sau n-ar putea fi pretutindeni, cu siguranță că nu se află deloc. El este o esență infinită și în nici un caz interesul lui nu aderă și nu se fixează doar la personajele, întîmplările și situațiile sau la înclinațiile individuale : pentru poetul autentic, toate astea, oricît de intim le-ar cuprinde sufletul său, nu sînt decît referiri la ceva superior, la infinit, hieroglife ale u n e i iubiri eterne și ale sacrei bogății de viață a naturii plăsmuitoare.

Dar singură fantezia poate cuprinde enigma acestei iubiri și o poate prezenta ca o enigmă ; iar acest caracter enigmatic este sursa fantasticului din forma oricărei prezentări poetice. Fantezia tinde din răsputeri să se manifeste, dar elementul divin nu se poate comunica și exterior, în afara naturii, decît indirect. Astfel, din ceea ce era inițial fantezie, în lumea aparițiilor nu rămîne decît ceea ce numim duh.

În semnificația noțiunii de sentimental mai există un aspect care se referă tocmai la specificul tendinței poeziei romantice, prin contrast cu cea antică. În privința asta nu s-a ținut deloc seama de deosebirea dintre aparență și adevăr, dintre joc și seriozitate. Aceasta este marea deosebire. Poezia antică recurge necontenit la mitologie și evită chiar și subiectul propriu-zis istoric. Pînă și tragedia antică era un simplu joc, iar poetul, care prezenta o întîmplare adevărată ce privea în mod serios întregul popor, era pedepsit. Poezia romantică, dimpotrivă, se întemeiază întru totul pe un fond istoric, mai mult chiar decît știe și crede lumea : orice piesă, luată la întîmplare, pe care o vezi, orice povestire pe care o citești ; dacă există în ea o intrigă ingenioasă, poți fi aproape sigură că la baza ei stă o poveste adevărată, chiar dacă este puternic modificată. Boccaccio cuprinde, aproape în în-

tregime, numai istorie autentică și tot astfel și alte izvoare, din care este dedusă orice invenție romantică.

Am precizat o anumită caracteristică a opoziției dintre antic și romantic. Între timp te rog, totuși, să nu-ți închipui neapărat că pentru mine romanticul și modernul au întru totul aceeași valoare. Cred că, în oarecare măsură, se deosebesc la fel ca picturile lui Raffael și Correggio de gravurile la modă azi. Dacă vrei să-ți clarifici pe deplin deosebirea, atunci te rog să citești de pildă *Emilia Galotti*, care este nespus de modernă și totuși nu e deloc romantică ; apoi amintește-ți de Shakespeare, în care aș vrea să situez centrul propriu-zis, nucleul fanteziei romantice. Acolo caut și găsesc eu romanticul, la poeții moderni mai vechi, la Shakespeare, la Cervantes, în poezia italiană, în vechea epocă a cavalerilor, a iubirii și a basmului, de la care provine și noțiunea și cuvîntul însuși. Acest fapt este pînă acum singurul care poate oferi un contrast față de poemele clasice ale antichității ; doar aceste flori veșnic proaspete ale fanteziei sînt demne să încununeze chipurile zeilor antici. Și, cu siguranță, acesta este motivul pentru care tinde într-acolo, prin spirit și chiar prin manieră, tot ceea ce este mai minunat în poezia modernă ; căci asta ar trebui să fie o reîntoarecere la antichitate. După cum arta noastră poetică a început cu romanul, aceea a grecilor a început cu epopeea și tot cu ea a sfîrșit.

Doar cu deosebirea că romantismul nu este atît un gen, cît mai ales un element al poeziei, care poate să domine sau să se estompeze, mai mult sau mai puțin, dar nu poate lipsi niciodată cu desăvîrșire. După părerea mea, trebuie să înțelegi limpede faptul că cer — și motivul pentru care cer — ca întreaga poezie să fie romantică ; disprețuiesc însă romanul, în măsura în care vrea să fie un gen deosebit.

Ieri, cînd disputa era mai în toi, ai cerut să ți se definească ce este romanul și anume într-un fel, de parcă ai fi știut dinainte că nu vei primi un răspuns satisfăcător. Eu, însă, nu consider această problemă ca irezolvabilă. Un roman este o carte romantică. Vei pretinde,

Scanned with OKEN Scanner

desigur, că este o tautologie ce nu spune nimic. Dar vreau să-ți atrag atenția mai întîi asupra faptului că, vorbind despre o carte, ne și gîndim la o operă, la un tot care există în sine. Apoi, el mai prezintă o deosebire foarte importantă față de piesa de teatru, care este destinată să fie privită : romanul, în schimb, este menit din cele mai vechi timpuri lecturii și de aici se pot deduce aproape toate diferențele în maniera de prezentare a celor două genuri. Piesa de teatru trebuie să fie și ea romantică, ca orice operă poetică ; dar un roman nu este decît cu anumite restricții, un roman aplicat. Coeziunea dramatică a subiectului, dimpotrivă, încă nu face ca romanul să fie un tot, o operă, dacă nu devine un tot prin raportarea întregii compoziții la o unitate superioară — asemănătoare cu acea unitate textuală de care face și poate face adesea abstracție —, prin legătura ideilor, printr-un punct spiritual central.

Abstracție făcînd de asta, în rest intervine atît de puțin o contradicție între dramă și roman, încît drama, așa temeinică și istorică cum o concepe și o tratează Shakespeare, de pildă, este mai curînd adevărata bază a romanului. De fapt ai afirmat că romanul este cel mai înrudit cu genul narativ, ba chiar cu cel epic. În schimb, eu îți amintesc în primul rînd că un cîntec poate fi tot atît de bine romantic, ca și o povestire. Aproape că nu-mi pot imagina un roman altfel, decît amestecat cu narațiune, cîntec și alte forme. Cervantes n-a scris niciodată altfel, și pînă și Boccaccio, cel îndeobște atît de prozaic, își împodobește culegerea cu un cadru de cîntece. Dacă există vreun roman în care acest lucru nu se întîmplă sau nu se poate întîmpla, cauza nu este individualitatea operei, nici caracterul genului ; ci avem de a face cu o excepție de la acest caracter. Totuși, asta nu e decît ceva provizoriu. Obiecția mea propriu-zisă este următoarea : nimic nu contravine mai mult stilului epic decît situația cînd influențele propriei atmosfere devin cît de cît vizibile ; fără a mai vorbi de faptul că stilul epic poate da curs liber umorului său și se poate juca cu el, așa cum se întîmplă în cele mai excelente romane.

Scanned with OKEN Scanner

După aceea ai uitat din nou principiul dumitale sau ai renunțat la el și ai vrut să afirmi că toate aceste clasificări nu duc la nimic; că nu există decît o singură poezie, că nu contează decît faptul, dacă ceva este frumos sau nu, și că doar un pedant ar putea să pună problema categoriei. Știi cît preț pun eu pe clasificările aflate în circulație. Totuși recunosc că este absolut necesar pentru orice virtuoz al poeziei să se limiteze, el însuși, la un singur scop absolut determinat; iar prin investigația istorică eu ajung la mai multe forme primare, ce nu se mai pot descompune una într-alta. Astfel, în sfera poeziei romantice, pînă și nuvelele și poveștile, de pildă, îmi par infinit opuse, dacă mă pot exprima astfel. Și nu mai doresc altceva decît ca un artist să poată reîmprospăta fiecare dintre aceste genuri, readucîndu-le la caracterul lor inițial.

Dacă ar ieși la iveală asemenea exemple, atunci aș căpăta curajul să formulez o teorie a romantismului, care ar fi o teorie în sensul primar al cuvîntului: o contemplare spirituală a obiectului, cu spiritul liniștit, senin și întreg, așa cum se cuvine să contempli, cu bucurie solemnă, jocul semnificativ al imaginilor divine. O asemenea teorie a romanului ar trebui să fie, ea însăși, un roman care să redea fantastic fiece ton etern al fanteziei și să încîlcească încă o dată haosul lumii cavalerești. Aici, vechile ființe ar trăi în forme noi; aici, umbra sfîntă a lui Dante s-ar înălța din infernul ei, Laura ar păși divin în fața noastră, Shakespeare ar discuta intim cu Cervantes, iar Sancho ar glumi din nou cu Don Quijote.

Astea ar fi adevărate arabescuri și, alături de confesiuni, ar fi, așa cum am afirmat la începutul scrisorii mele, singurele produse naturale romantice ale epocii noastre.

Faptul că am socotit printre ele și confesiunile nu-ți va mai părea surprinzător, dacă ai accepta că istoria adevărată este fundamentul oricărei poezii romantice; și, dacă vrei să reflectezi la acest lucru, îți vei aminti cu ușurință și te vei convinge că tot ceea ce e mai bun

Scanned with OKEN Scanner

în cele mai bune romane, nu-i altceva decît o confesiune spontană mai mult sau mai puțin voalată a autorului, rodul experienței sale, chintesența specificului său.

Toate așa-numitele romane, la care ideea mea despre forma romantică desigur că nu este aplicabilă, le cîntăresc totuși foarte precis după cantitatea de concepție proprie și de viață prezentată, pe care o conțin ; iar, în această privință, pot fi binevenițí chiar și urmașii lui Richardson, oricît ar umbla ei pe căi eronate. Din „Cecilia Beverley“ [12], de pildă, aflăm cel puțin cum se plictisea lumea în vremea cînd acest lucru era la modă, ca și felul în care o doamnă britanică, din prea multă delicatețe, cade în cele din urmă la pămînt și se rănește pînă la sînge ; blestemele, acei „squires“ și altele asemenea, parcă sînt copiate din viață la Fielding, iar „Wakefield“ [13] ne oferă o adîncă perspectivă asupra concepției despre lume a unui preot de țară ; ba chiar, dacă Olivia și-ar regăsi la sfîrșit nevinovăția pierdută, acest roman ar fi poate cel mai bun dintre toate romanele englezești.

Dar cu cîtă parcimonie i se drămuiește cititorului puțina realitate din toate cărțile acestea. Și care descriere de călătorie, care corespondență, care autobiografie n-ar fi, pentru oricine le citește într-un sens romantic, un roman mai bun decît oricare dintre romanele acelea ?

În special, confesiunile ajung de cele mai multe ori spontan, pe calea naivului, la arabescurile, pînă la care acele romane se ridică cel mult la sfîrșit, atunci cînd negustorii faliți obțin din nou bani și credit, iar toți bieții coate-goale capătă de mîncare, în timp ce ticăloșii amabili devin din nou onorabili, iar fetele căzute ajung să fie iarăși virtuoase.

În ochii mei, *Confesiunile* lui Rousseau sînt un roman cît se poate de minunat ; *Heloïse*, însă, doar unul mediocru.

---

[12] Cecilia Beverley, personaj titular al romanului *Cecilia*, de Frances Burney, 1782 *(n. tr.)*.

[13] *The Vicar of Wakefied (Vicarul din Wakefield)*, roman de Oliver Goldsmith, 1766 *(n. tr.)*.

Îți trimit aici autobiografia unui om celebru pe care, din cîte știu, încă n-o cunoști : *Memoires* de Gibbon [14]. Este o carte infinit de cultă și infinit de caraghioasă. Te va întîmpina la jumătatea drumului și, într-adevăr, romanul comic care se află în el este aproape terminat. Datorită demnității acestei perioade istorice, vei vedea aievea, cum nici nu ți-ai putea dori mai limpede : englezul, gentlemanul, virtuosul, savantul, becherul, omul elegant de bon-ton cu afectarea lui ridicolă. Firește că poți cerceta multe cărți proaste și mulți oameni neînsemnați pînă să găsești, adunat laolaltă, atîta material ilariant.

După ce Antonio citi această epistolă, Kamilla începu să preamărească blîndețea și îngăduința femeilor, și anume : faptul că Amalia n-a considerat prea înjositor să accepte o asemenea cantitate de învățătură ; și, în general, că ele ar fi un model de modestie, dat fiind că rămîn totdeauna răbdătoare și — ceea ce spune și mai mult — serioase în fața seriozității bărbaților, avînd chiar o anumită încredere în ființa lor artistică.

— Dacă prin modestie înțelegi această încredere, replică Lothario, această premisă a unui caracter admirabil, pe care noi bărbații încă nu-l avem, dar a cărui existență și demnitate începem s-o bănuim, ar fi atunci, desigur, cel mai sigur fundament al oricărei aducații nobile pentru femeile excepționale.

Kamilla întrebă dacă pentru bărbați acest lucru n-ar fi cumva orgoliul și suficiența, în măsura în care fiecare se consideră cu atît mai unic, cu cît este mai incapabil să înțeleagă ce vrea celălalt.

Antonio o întrerupse cu observația că el speră, spre binele omenirii, ca acea încredere să nu fie chiar atît de necesară pe cît o consideră Lothario ; căci ea ar fi, de fapt, foarte rară. Din cîte am putut observa, spuse el, femeile consideră de cele mai multe ori arta, antichitatea, filozofia și altele asemenea drept tradiții neînteme-

---

[14] Edward Gibbon (1737—1794), istoric și scriitor englez *(n. tr.)*.

iate, drept prejudecăți pe care bărbații și le debitează reciproc pentru a-și trece timpul.

Markus anunță că va citi cîteva observații cu privire la Goethe. „Deci, iarăși caracterizarea unui poet în viață?“ întrebă Antonio. „Răspunsul la reproșul dumitale îl vei găsi chiar în articol“, ripostă Markus, și începu să citească.

Eseu asupra stilului variat din operele timpurii și mai tîrzii ale lui Goethe

Universalitatea lui Goethe mi-a redevenit adeseori limpede cînd am observat felul diferit în care operele sale influențează poeții și prietenii artei poetice. Unul se străduiește să imite caracterul ideal al *Ifigeniei* sau al lui *Tasso*, altul își însușește maniera ușoară și totuși unică a cîntecelor neartistice și a încîntătoarelor dramolette; unul este încîntat de aspectul formei frumoase și naive a lui *Hermann*, altul se înflăcărează de entuziasmul lui *Faust*. În ce mă privește, *Meister* rămîne noțiunea cea mai palpabilă, pentru a putea cuprinde cu privirea, în oarecare măsură, toată aria multilateralității sale, ca și cum ar fi concentrată într-un punct central.

Poetul poate să-și urmeze gustul său deosebit și, chiar pentru amatori, lucrul ăsta poate să meargă o vreme; dar cunoscătorul și cel ce vrea să ajungă la cunoaștere trebuie să simtă aspirația de a-l înțelege pe poet însuși, adică de a adînci, pe cît posibil, istoria spiritului său. Firește că acest lucru poate rămîne o simplă încercare, întrucît în istoria artei numai o parte componentă o clarifică și lămurește mai bine pe cealaltă. Nu este posibil să înțelegi o parte în sine; adică este nerațional să vrei s-o contempli doar în detaliu. Dar ansamblul încă nu este încheiat; și, astfel, orice cunoaștere de acest fel rămîne doar aproximativă și fragmentară. Totuși nu ne e îngăduit și nu putem să renunțăm cu totul la aspirația către ea, dacă această aproximație, acest aspect fragmentar este un element component esențial pentru formația artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Această necesară perspectivă incompletă trebuie să intervină cu atît mai mult în considerarea unui autor, a cărui carieră încă nu este încheiată. Totuși asta nu este cîtuși de puțin un argument împotriva întreprinderii unei analize totale. Trebuie să ne străduim să-l înțelegem, ca artist, și pe artistul contemporan ; iar acest lucru nu se poate înfăptui decît pe calea arătată ; și, dacă vrem asta, atunci trebuie să-l apreciem ca și cum ar fi un antic ; ba chiar, în momentul aprecierii, el trebuie să devină pentru noi un antic. Ar fi însă nedemn să nu vrem să împărtășim roadele cercetării noastre oneste, numai pentru că știm că lipsa de înțelegere a plebei ar răstălmăci în fel și chip asemenea comunicare, după vechiul ei obicei. Mai curînd, trebuie să presupunem că există mai mulți indivizi care tind, cu aceeași seriozitate ca și noi, spre o cunoaștere temeinică a unui lucru despre care ei știu că este cel potrivit.

Nu veți găsi cu ușurință un autor ale cărei opere timpurii și ulterioare să fie atît de evident deosebite, cum e cazul lui Goethe. Este vorba de întreaga dezlănțuire a entuziasmului juvenil și de maturitatea formării desăvîrșite, prezentate în cel mai pregnant contrast. Această deosebire nu se vădește însă numai în concepții și atitudini, ci și în felul prezentării și în formele acesteia ; și, prin acest caracter artistic, seamănă în parte cu ceea ce înțelegem în pictură prin diferitele maniere ale unui maestru, în parte cu mersul treptat al dezvoltării ce progresează cu ajutorul transformărilor și metamorfozelor, mers pe care îl percepem în istoria artei și a poeziei antice.

Cine este întrucîtva familiarizat cu operele poetului și meditează asupra lor, acordînd atenție celor două surprinzătoare extreme, va mai putea observa cu ușurință încă o perioadă intermediară între cele două. În loc de a caracteriza în general aceste trei epoci, ceea ce ar oferi totuși numai o imagine nedefinită, prefer să numesc operele care, după o matură chibzuință, mi se par că reprezintă, fiecare, cel mai bine caracterul epocii sale.

Pentru prima perioadă amintesc pe *Götz von Berlichingen*; *Tasso* este reprezentativ pentru a doua, iar pentru a treia *Hermann și Dorothea*. Toate trei sînt opere în sensul adevărat al cuvîntului, reprezintă mai mult și au o mai mare doză de obiectivitate decît multe altele din aceeași epocă.

Le voi parcurge pe scurt, ținînd seama de stilurile diferite ale artistului, și voi adăuga, în același scop, cîteva explicații din celelalte opere.

În *Werther* se anunță separarea pură de tot ceea ce este întîmplător în prezentare, separare ce duce direct și sigur la țintă și la elementul esențial, adică la viitorul artist. *Werther* conține detalii admirabile; dar întregul îmi pare mai prejos de forța cu care ne-a înfățișat în *Götz* vajnicii cavaleri din vremea Germaniei vechi și cu care a impus, pînă la prezumțiozitate, lipsa de formă ce devine, în parte tocmai prin asta, o nouă formă. Astfel capătă un anumit farmec chiar și ceea ce este manierism în prezentare, iar întregul apare incomparabil mai puțin vetust decît *Werther*. Totuși, un singur lucru este veșnic tînăr, chiar și în *Werther*, și se înalță, izolat, mai presus de tot din jur. Este măreața priveliște a naturii, nu numai în pasajele calme, ci și în cele pline de pasiune. Sînt semne prevestitoare ale lui *Faust* și ar fi trebuit să putem prevesti, din aceste efuziuni ale artistului, seriozitatea cercetătorului naturii.

N-am avut intenția să clasific toate creațiile poetului, ci doar să relev momentele cele mai importante din dezvoltarea treptată a artei sale. De aceea vă las să apreciați singuri, dacă vreți să considerați că *Faust* aparține acelei prime maniere, din cauza formei lui vechi germane, care este atît de prielnică forței naive și duhului insistent al unei poezii bărbătești, datorită înclinației către tragic sau altor urme și înrudiri. Sigur este, însă, faptul că acest mare fragment nu reprezintă numai caracterul unei trepte, asemenea celor trei opere amintite, ci că dezvăluie întregul spirit al poetului, așa cum nu s-a mai întîmplat de atunci, decît doar poate — în alt fel — în *Meister*, al cărui antipod, sub acest aspect, este

Scanned with OKEN Scanner

Faust, despre care nu se poate spune aici altceva, decît că se numără printre cele mai măreţe opere pe care le-a compus cîndva forţa omului.

În *Clavigo* şi în alte creaţii mai puţin importante din epoca primei maniere, ceea ce mi se pare mai remarcabil este faptul că poetul a ştiut, încă de timpuriu, să se restrîngă atît de mult şi de precis, de dragul unui anumit scop ; al unui subiect o dată ales.

Iphigenia aş vrea să mi-o imaginez ca o tranziţie de la prima manieră la a doua.

Aspectul cel mai caracteristic din *Tasso* este spiritul reflecţiei şi al armoniei ; anume, faptul că totul se raportează la un ideal de viaţă şi de educaţie armonioasă şi că însăşi discordanţa este redată pe un ton armonios. Profunda moleşeală a unei firi întru totul muzicale, încă n-a fost prezentată în epoca modernă cu această ingenioasă seriozitate. Totul este aici antiteză şi muzică, iar zîmbetul delicat al celei mai rafinate curtoazii pluteşte pe deasupra tabloului calm, ce pare să se oglindească, la început şi la sfîrşit, în propria sa frumuseţe. Trebuiau şi urmau să iasă la iveală necuviinţele unui virtuoz răsfăţat ; dar, ele s-au manifestat aproape agreabil, în cea mai frumoasă ornamentaţie floral ă a poeziei. Totul planează în atmosfera condiţiilor artificiale şi a neînţelegerilor din mediul claselor nobile, iar aspectul enigmatic al rezolvării este calculat numai pentru punctul de vedere, în care raţiunea şi arbitrarul domnesc singure, iar sentimentul aproape că amuţeşte. Sub aspectul tuturor acestor însuşiri, îl găsesc pe *Egmont* atît de asemănător sau atît de simetric neasemănător cu piesa de mai sus, încît devine, şi prin asta, un pandant al ei. Şi spiritul lui *Egmont* este o oglindă a universului ; celelalte sînt doar un reflex al acestei lumini. Şi aici, o natură frumoasă este dominată de forţa eternă a raţiunii. Numai că raţiunea capătă în *Egmont* mai curînd o notă ostilă, în timp ce egoismul eroului este cu mult mai nobil şi mai agreabil decît cel al lui Tasso. Discrepanţa există, de la bun început în însuşi Tasso, în felul lui de a simţi ; ceilalţi sînt de acord cu ei înşişi şi sînt deranjaţi din sferele

mai înalte doar de către venetic. În *Egmont*, dimpotrivă, tot ceea ce reprezintă disonanță este plasat în personajele secundare. Soarta bietei Klärchen ne sfîșie inima și mai-mai că ne vine să ne întoarcem fața de la jalea lui Brakenburg — ecoul mat al unei disonanțe. Aceasta, cel puțin, trece; în *Egmont* numai Klärchen trăiește, ceilalți doar reprezintă. Egmont singur trăiește în sine însuși o viață superioară, iar în sufletul lui totul este armonios. Pînă și durerea se topește în muzică, iar catastrofa produce o impresie blîndă.

Același spirit frumos al celor două piese radiază din cele mai diafane și proaspete personaje liliale în *Claudine von Villabella*. Datorită celei mai stranii transformări, farmecul senzual al lui Rugantino — în care poetul a înfățișat cu dragoste, încă de timpuriu, viața romantică a unui vagabond vesel —, se transfigurează în această piesă, și se preface în grația cea mai spirituală, înălțîndu-se dintr-o atmosferă mai grosolană în eterul cel mai pur.

În această epocă se situează cele mai multe schițe și studii pentru scenă. Un șir instructiv de experimente dramaturgice, în care metoda și maxima procedeului artistic sînt adeseori mai importante decît rezultatul în speță. Și drama *Egmont* este construită după concepțiile poetului despre piesele-romane ale lui Shakespeare. Și, chiar și în cazul lui *Tasso*, se va fi gîndit probabil mai întîi la singura dramă germană care este întru totul o creație a rațiunii (deși nu chiar a celei dramatice), anume la *Nathan* al lui Lessing. Ipoteza aceasta nu pare mai surprinzătoare decît faptul că Meister — la care toți artiștii vor avea ce studia în vecii vecilor — este într-un anumit sens, după geneza lui materială, un studiu referitor la romanele care, cercetate cu strictețe, nu pot fi socotite nici individual ca opere, nici toate laolaltă ca un gen.

Acesta este caracterul adevăratei reproduceri, fără de care o operă literară aproape că nu poate fi o operă de artă! Modelul nu este pentru artist decît un stimulent și un mijloc de a configura mai individual ideea a ceea ce vrea el să plăsmuiască. Felul cum scrie Goethe însemnează

Scanned with OKEN Scanner

a scrie după idei ; în același sens, în care Platon cere să trăim după idei.

Și *Triumful sensibilității* se depărtează foarte mult de Gozzi și îl depășește cu mult, sub aspectul ironiei.

Vă las să hotărîți unde vreți să-l situați pe *Wilhelm Meister*. În cazul atmosferei artificiale de curte și al educației minții, care dau tonul în scrierile manierei a doua, nu lipsesc nici unele reminiscențe din prima manieră ; iar pe fundal se agită pretutindeni spiritul clasic, care caracterizează perioada a treia.

Acest spirit clasic nu se găsește doar în aspectul exterior ; căci, dacă nu mă înșel, chiar și în *Reineke Fuchs* specificul tonului, pe care artistul l-a adaptat antichității, are aceeași tendință ca și forma.

Metrul, limba, forma, similitudinea expresiilor și identitatea concepțiilor, apoi coloritul și costumația, în cea mai mare parte sudice, tonul calm și domol, stilul antic, ironia reflecției, reunesc elegiile, epigramele, epistolele și idilele într-un ciclu, oarecum într-o familie de poezii. Ar fi foarte bine dacă le-am lua și le-am considera ca un întreg și, într-un anumit sens, ca o operă.

O mare parte din vraja și farmecul acestor poezii stă în frumoasa individualitate care se manifestă în ele și care, parcă, se lasă antrenată spre comunicare. Ea devine și mai încîntătoare prin forma clasică.

În creațiile primei maniere, subiectivul și obiectivul sînt întru totul amestecate. În operele celei de a doua epoci, realizarea este obiectivă în cel mai înalt grad. Dar latura propriu-zisă interesantă a acesteia, spiritul armoniei și al reflecției vădește raportarea sa la o anumită individualitate. În epoca a treia, ambele sînt separate limpede, iar *Hermann și Dorothea* este un poem perfect obiectiv. Prin aspectul adevărat și intim, ar putea să pară o reîntoarcere la tinerețea spirituală, o îmbinare a ultimei trepte cu forța și căldura celei dintîi. Dar naturalețea însăși nu este aici efuziune naturală, ci caracter intenționat popular pentru obținerea efectului exterior. În acest poem, eu găsesc din plin atitudine ideală, pe care alții o caută doar în *Iphigenia*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu puteam avea intenția să rînduiesc toate operele artistului într-o schemă a dezvoltării sale treptate. Pentru a ilustra și mai bine acest lucru printr-un exemplu, amintesc doar că *Prometheus*, de pildă, și *Zueignung* îmi par demne să stea alături de cele mai măreție opere ale aceluiași maestru. În poeziile amestecate, fiecare om agreează cu ușurință ceea ce este interesant. Dar, pentru respectabilele concepții exprimate aici, aproape că nu poți dori forme mai izbutite, iar adevăratul cunoscător trebuie să fie în stare să ghicească, chiar și numai dintr-o singură asemenea bucată, culmea pe care se situează toate celelalte.

Doar despre *Meister* mai trebuie să spun cîteva cuvinte. Trei calități îmi par la el mai minunate și mai măreție. În primul rînd, faptul că individualitatea, care apare aici, este frîntă în diferite raze și repartizată între mai multe personaje. Apoi spiritul antic, pe care îl recunoști pretutindeni sub haina modernă, atunci cînd cunoști mai de aproape opera. Această grandioasă combinație deschide o infinită perspectivă, complet nouă, asupra laturei care pare să fie suprema misiune a oricărei arte poetice, asupra armoniei dintre clasic și romantic. A treia calitate este faptul că opera unică și indivizibilă este totodată, într-un anumit sens, o operă bipartită, dublă. Poate că exprim mai limpede ceea ce gîndesc, dacă spun că opera este alcătuită de două ori, în două momente creatoare diferite, din două idei. Prima idee a fost doar aceea a romanului unui artist ; dar, surprinsă de tendința genului, opera a devenit deodată mult mai vastă decît prima intenție și s-a mai adăugat teoria educativă a artei de a trăi, iar aceasta a devenit geniul întregului. O duplicitate deopotrivă de izbitoare poate fi observată în cele două opere de artă — cele mai artistice și mai pline de rațiune din întreaga sferă a artei romantice —, în *Hamlet* și în *Don Quijote*. Dar Cervantes și Shakespeare au avut, fiecare, apogeul propriu, de la care, de fapt, au coborît puțin în cele din urmă. Și anume : prin aceea că fiecare dintre operele lor este un nou specimen, alcătuind un gen în sine, ele

sînt singurele cu care universalitatea lui Goethe poate fi comparată. Felul cum transformă Shakespeare subiectul nu este diferit de procedeul prin care Goethe tratează idealul unei forme. Cervantes a luat ca model și forme individuale. Numai că arta lui Goethe este întru totul progresivă și, chiar dacă, în rest, epoca ei a fost mai favorabilă acelor forme individuale, iar faptul că a rămas singură — nefiind recunoscută de nimeni — n-a constituit un dezavantaj pentru ea, totuși epoca de astăzi cel puțin nu este lipsită de mijloace și de fundamente, măcar în această privință.

În cursul lungii sale cariere, Goethe s-a ridicat prin muncă de la asemenea efuziuni ale primei înflăcărări — așa cum erau ele totdeauna posibile într-o epocă parțial încă primitivă, parțial deja deformată de civilizație, înconjurată din toate părțile de proză și de false tendințe — pînă la o înălțime a artei, care cuprinde, pentru prima oară, întreaga poezie a anticilor și modernilor și care conține germenul unei progresări eterne.

Spiritul, care este activ acum, trebuie să se orienteze și în această direcție și, astfel, putem spera că nu vor lipsi firile capabile să scrie poezie, să scrie după idei. Dacă aceste firi urmăresc, după exemplul lui Goethe, să realizeze neabătut, în încercări și opere de orice fel, ceva mai bun; dacă își însușesc tendința universală și maximele progresive ale acestui artist, care sînt încă apte de a fi aplicate în cele mai diverse feluri; dacă vor prefera, ca și el, certitudinea inteligenței în locul iluziei spiritualului, atunci acel germene nu va pieri, iar Goethe nu va putea avea soarta lui Cervantes și a lui Shakespeare, ci va fi ctitorul și șeful unei noi poezii, iar pentru noi și pentru posteritate ceea ce a fost Dante, într-alt fel, în evul mediu.

ANDREA: Mă bucur că, în eseul pe care ni l-ai prezentat, s-a pus în fine în discuție ceea ce mi se pare a fi tocmai problema supremă în legătură cu arta poeziei. Anume, problema îmbinării anticului și modernului; în ce condiții este posibilă, în ce mă-

sură este recomandabilă. Să încercăm să dăm de capăt acestei probleme!

LUDOVIKO: Eu aș protesta împotriva restricțiilor și m-aș pronunța pentru o îmbinare necondiționată. Spiritul poeziei este pretutindeni doar unul și același.

LOTHARIO: Desigur, spiritul! Aș vrea să aplic aici divizarea în spirit și literă moartă. Ceea ce ai prezentat sau doar ai schițat în cuvîntul dumitale despre mitologie este, dacă vrei, spiritul poeziei. Iar dumneata cu siguranță că nu vei avea nimic împotrivă, dacă eu consider doar simplă literă moartă metrul și altele asemenea, ba chiar și caracterele, acțiunea și tot ce ține de ele. Îmbinarea necondiționată a anticului și modernului, pe care ai propus-o dumneata, poate avea loc în spirit; iar prietenul nostru ne-a atras atenția numai asupra unei asemenea îmbinări. Nu tot astfel stau lucrurile și în privința literei moarte a poeziei. De pildă, ritmul antic și metrii rimați rămîn veșnic antagonici. Între ei nu există un al treilea element intermediar.

ANDREA: Așa am observat și eu adesea, că tratarea caracterelor și a pasiunilor este diferită la antici și la moderni. La primii, este concepută ideal și realizată plastic. La ceilalți, caracterul este sau într-adevăr istoric, sau totuși construit în așa fel, de parcă ar fi istoric; în schimb, realizarea este mai pitorească, și concepută în genul portretului.

ANTONIO: Atunci va trebui să considerați, în mod destul de surprinzător, că elocuția, care ar trebui să fie totuși centrul oricărei litere moarte, aparține spiritului poeziei. Căci chiar dacă și aici se manifestă, în extreme, acel dualism general, iar în ansamblu caracterul vechii limbi senzoriale și cel al limbii noastre abstracte sînt categoric opuse, totuși găsim destul de multe tranziții de la o

sferă la alta ; și nu văd de ce n-ar putea exista mult mai multe asemenea tranziții, chiar dacă n-ar fi posibilă o îmbinare deplină.

LUDOVIKO : Nu înțeleg de ce ne cramponăm numai de cuvînt, numai de litera literei moarte, și de ce n-am trebui să recunoaștem, pentru a-i face plăcere, că limba este mai apropiată de spiritul poeziei, decît alte mijloace ale acesteia — limba care, concepută în sens primar, este identică cu alegoria, este primul instrument nemijlocit al magiei.

LOTHARIO : Vom găsi la Dante, la Shakespeare și la alți mari scriitori pasaje și expresii care, privite în sine, poartă deja în ele pecetea supremei unicități ; ele sînt mai apropiate de spiritul autorului decît ar putea fi vreodată alte organe ale poeziei.

ANTONIO : Eu nu am altceva de obiectat, în legătură cu eseul asupra lui Goethe, decît că aprecierile din el sînt exprimate puțin cam imperativ. S-ar putea să mai trăiască totuși, de cealaltă parte a muntelui, oameni care să aibă o cu totul altă concepție despre una sau alta.

MARKUS : Mărturisesc cu plăcere că am relatat totul, doar așa cum mi se pare mie că este. Și anume, cum mi se pare după ce am întreprins cercetări cît se poate de oneste în privința acelor maxime ale artei și culturii, asupra cărora sîntem în general de acord.

ANTONIO : Acest acord s-ar putea să fie doar foarte relativ.

MARKUS : Fie cum o fi ! O adevărată apreciere asupra artei — veți fi de acord cu mine —, o părere întru totul formată și finită asupra unei opere, este totdeauna un fapt critic, dacă pot spune astfel. Totuși, nimic altceva decît un fapt ; și, tocmai pentru asta, înseamnă să faci o muncă

zadarnică vrînd să-l motivezi, afară doar dacă motivul însuşi nu aduce un fapt nou ori o precizare mai de aproape a primului fapt. Sau chiar şi o precizare cu privire la efectul exterior, unde nu ne rămîne altceva de făcut, decît să demonstrăm că dispunem de ştiinţa, fără de care n-ar fi posibilă o apreciere a artei ; dar care ştiinţă este, în sine, atît de puţin o asemenea apreciere, încît o vedem foarte adesea coexistînd cît se poate de bine cu contrariul absolut al oricărei arte şi al oricărei aprecieri. Între prieteni e mai bine să renunţăm la demonstrarea abilităţii ; căci, la urma urmei, orice comunicare, oricît de artistică, a unei aprecieri asupra artei nu ridică altă pretenţie decît aceea de a ne invita, pe fiecare, să încercăm să ne formulăm, la fel de limpede, şi să ne precizăm, deopotrivă de strict, propria noastră impresie ; apoi să considerăm, fiecare, că lucrul comunicat merită efortul să reflectăm, dacă putem fi de acord cu el, pentru ca în acest caz să-l recunoaştem de bună voie şi cu plăcere.

ANTONIO : Şi, dacă totuşi nu cădem de acord, atunci se spune în cele din urmă : eu prefer dulcele ; nu, răspunde celălalt, dimpotrivă, mie îmi place mai mult amarul.

LOTHARIO : S-ar putea să se spună aşa în unele probleme de amănunt ; dar, cu toate astea, o cunoaştere în chestiuni de artă rămîne foarte posibilă. Şi cred că, dacă acea concepţie istorică ar fi mai desăvîrşit prezentată şi dacă am izbuti să stabilim principiile poeziei pe calea pe care a încercat prietenul nostru filozof, atunci arta poetică ar avea o temelie căreia nu i-ar lipsi nici soliditatea, nici vastitatea.

MARKUS : Nu uita modelul, care este atît de esenţial pentru a ne putea orienta în prezent şi care ne aminteşte permanent că trebuie să ne ridicăm pînă

la trecut și să lucrăm în vederea unui viitor mai bun. Să ținem măcar la acea temelie și să rămînem fideli modelului.

LOTHARIO : O hotărîre respectabilă, împotriva căreia nu se poate obiecta nimic. Și cu siguranță că, pe această cale, vom învăța tot mai mult să cădem de acord asupra esențialului.

ANTONIO : Așadar, acum nu mai dorim altceva decît să putem găsi, în noi, idei pentru poezii și, apoi, mult lăudata aptitudine de a scrie poezii după idei.

LUDOVIKO : Crezi cumva că este imposibil să construiești *a priori* poezii viitoare ?

ANTONIO : Dați-mi idei pentru poezii și mă încumet să vă ofer satisfacția de care vorbeam.

LOTHARIO : În înțelesul dumitale s-ar putea să ai dreptate, cînd consideri imposibil faptul la care te referi. Dar și eu știu, din proprie experiență, că e posibil și contrariul. Pot spune că, de cîteva ori, succesul a corespuns așteptărilor mele cu privire la o anumită poezie, fapt care ar putea fi mai întîi necesar sau posibil, într-unul sau altul din domeniile artei.

ANDREA : Dacă dispui de acest talent, atunci ai putea să-mi spui și dacă ne e îngăduit să sperăm că se vor mai scrie vreodată tragedii antice.

LOTHARIO : Această provocare, pe care mi-ai lansat-o, îmi este binevenită, atît în glumă cît și în serios, pentru ca să nu-mi spun doar părerea asupra opiniilor celorlalți, ci să aduc și eu, la banchet, măcar o contribuție din propria mea concepție. Abia cînd misterele și mitologia vor fi regenerate de spiritul fizicii, va fi posibil să se scrie tragedii, în care totul să fie antic și care să fie totuși sigure că pot captiva, prin semnificația lor, simțul epocii. Cu acest prilej ar fi îngăduite, ba chiar recomandabile, o arie mai largă și o varietate mai mare a formelor

Scanned with OKEN Scanner

exterioare, așa cum au existat într-adevăr în unele subgenuri și varietăți ale tragediei antice.

MARKUS : Trimetrii se pot alcătui în limba noastră la fel de bine ca și hexametrii. Dar metrii corici, mă tem că sînt o dificultate de neînvins.

KAMILLA : Dar de ce să fie conținutul, oare, întru totul mitologic și nu și istoric?

LOTHARIO : Pentru că, în cazul unui subiect istoric, noi pretindem maniera modernă de tratare a caracterelor, care contravine pur și simplu spiritului antichității. Artistul ar fi nevoit să rămînă, într-un fel sau altul, în inferioritate față de tragedia antică sau de cea romantică.

KAMILLA : Atunci sper că o vei socoti pe Niobe printre subiectele mitologice.

MARKUS : Aș prefera mai curînd un Prometeu.

ANTONIO : Iar eu, după umila mea părere, aș propune vechea fabulă a lui Apollo și Marsyas. Mi se pare că e foarte actuală. Sau, pentru a vorbi mai limpede, că este totdeauna actuală, în orice literatură bine alcătuită.

Despre valoarea studierii grecilor și romanilor [1]

Dacă însuși marele Cezar a pierdut stăpînirea lumii pentru că a dorit o diademă, totuși un Crasus poate să sacrifice realitatea pentru simbol, satisfacția pentru po-

[1] Acest studiu a fost conceput în toamna anului 1794 ca introducerea la o ediție de miscelanea referitoare la literatura, istoria, filozofia și arta greacă (așa cum rezultă dintr-o scrisoare către August Wilhelm Schlegel); apoi a fost trimis la 4 iulie

sesiune; ba chiar, ar putea să pară în general o caracteristică a omului confundarea mijlocului cu scopul, faptul de a uita scopul pe calea către el şi de a se mulţumi cu iluzia. Năzuinţa omului este în continuă curgere şi, dacă ne este îngăduit să comparăm călătoria vieţii cu peregrinările lui Ulise, atunci doar foarte puţini oameni ajung în Ithaca; cei mai mulţi uită încă de timpuriu chiar şi de dorinţa de a ajunge acolo; şi dacă vreunul dintre ei mai are cumva forţa să se smulgă din insula lui Calypso, poate că o face numai pentru a cădea pradă sirenelor. Cu cît mai mult oare se întîmplă însă acest lucru acolo unde ţelul nu este ceva individual determinat, ci generalitate nedefinită? Progresele sînt atît de lente, încît epocile şi popoarele avansează adeseori doar cu puţine trepte. Aruncat în mijlocul drumului, ca un corăbier fără busolă pe oceanul furtunos, omul abia dacă mai poate să străpungă bezna care învăluie deopotrivă ţelul îndepărtat şi piedicile şi abia dacă mai poate descoperi direcţia singurului drum adevărat. Aşa se întîmplă şi cu posesiunea cea mai nobilă şi mai frumoasă a omului — cu cunoştinţele sale şi cu ştiinţele. Strădania minţii n-ar trebui să aibă alt ţel decît cunoaşterea, altă lege decît adevărul şi nici un alt considerent decît umanitatea; dar, în locul acestora, nu rareori scopul şi mijlocul, generalul şi individualul, necesarul şi întîmplătorul sînt încîlcite atîta vreme, pînă cînd în cele din urmă ţelul este uitat cu desăvîrşire. Tot exercitînd, ascuţind şi rafinînd instrumentul cercetării, sofistul uită, nu rareori, de folosirea lui: la fel cu cei mai vechi logicieni eristici [2] ai grecilor din timpul înfloririi raţiunii ştiinţifice, care au avut în toate

---

1795 lui J. C. Biester pentru revista „Berliner Monatsschrift", fără a fi acceptat spre publicare. Mai tîrziu, în februarie 1796, urma să fie refăcut pentru revista „Horen" a lui Schiller, dar Schlegel nu l-a mai luat în lucru şi a rămas nepublicat, urmînd să vadă lumina tiparului abia în volumul antologic al lui Oskar F. Walzel *(n. tr.)*.

[2] *Eristikoi* se numeau filozofii şcolii megarice, care se îndeletniceau mai ales cu disputarea, cu dialectica. Şcoala megarică, întemeiată de Euklides din Megara, poate fi considerată ca o continuare a celei eleatice *(n. ed.)*.

vremurile o influență însemnată asupra spiritului filozofiei grecești. Oratorul lasă necesarul să asculte de întîmplător și subordonează adevărul etern determinării sale mărunte ; de pildă, sofiștii mai vechi, oratorii attici ulteriori decăderii gustului și sofiștii de mai tîrziu, care compun un nou amestec respingător din cele mai minunate filozofeme și din cele mai minunate cuvîntări ale vremurilor mai vechi. Adeseori colecționarul nu este prea stingherit de valoarea subiectului, de parcă subiectul în sine ar avea o valoare : așa cum, după ce prin decăderea moravurilor și a gustului a fost zdruncinat pînă la urmă și spiritul științific, savanții alexandrini colecționau fără nici un discernămînt sau în temeiul unor țeluri foarte meschine. Istoria filozofiei grecești pare să fie istoria naturală a rațiunii științifice[3], chiar și în privința faptului că epuizează integral modalitățile pure ale rătăcirilor ei posibile, desăvîrșindu-le sub formă de exemple ale noțiunii ei ; căci poate că n-ar exista pentru știință nici o altă heteronomie decît aceea a instrumentului, a determinării și a materialului. Dacă rațiunea este în permanentă primejdie de a se pierde în forme goale și în sisteme fără conținut, în loc de a deveni o știință fecundă, atunci și experiența are o înclinație firească spre parada de cunoștințe fără scop, întrucît totuși ea nu merită numele de istorie, decît organizată ca un întreg, și nu ajunge decît astfel în stare să se unească cu știința pură într-un întreg mai mare. De aceea nu i se poate aminti destul de des istoriei de imperativul necesar al unității și de viitoarea ei suprapunere cu știința pură. Toate cauzele care pot de-

[3] Faptul de a-i privi pe greci ca tipul ideal al omenirii este o teză deseori repetată de Fr. Schlegel. Din acest punct de vedere, istoria dezvoltării grecilor devine istoria tipică a omului, „istoria naturală" a acestuia, nu mai puțin și dezvoltarea tendințelor spirituale și morale. Prin urmare, istoria artei și literaturii grecești este pentru el „o eternă istorie naturală a gustului și a artelor" ; tot așa și aici, istoria filozofiei grecești este o „istorie naturală a rațiunii științifice". Convingerea că grecii sînt oamenii ideali îl îndreptățește să-i prezinte propriei lui epoci ca modele *(n. ed.)*.

Scanned with OKEN Scanner

termina sau favoriza parada de cunoştinţe lipsită de scop par să se întîlnească mai cu seamă în istoria antică, în studierea grecilor şi romanilor. Unele părţi izolate, foarte mici, din ansamblul ştiinţei antichităţii impun o risipă de forţă pe care mulţi nu o pot asigura, decît sacrificînd perspectiva de ansamblu : de unde şi îngustimea de vederi. Unele ramuri izolate preocupă întreaga viaţă a diferitor savanţi izolaţi, a unor întregi categorii de savanţi, ba chiar excluzînd întregi epoci sau popoare : de aici şi unilateralitatea care, nu mai puţin decît acea îngustime de vederi, acordă o valoare necondiţionată numai la ceea ce este instrument, mijloc sau condiţie ; dar, prin asta, fac să-i pară omului neînvăţat tot mai grele mijloacele, tot mai ambiguu cîştigul, şi ne îndepărtează din ce în ce mai mult de speranţa de a ordona cunoştinţele despre antici o dată, în sfîrşit, într-un întreg[4] şi de a le aplica rodnic la viaţă. De renunţat, nu trebuie să renunţăm la această speranţă, dacă vrem ca istoria antică să aibă în general o valoare oarecare ; căci s-ar putea demonstra de bună seamă că, fără o perspectivă de ansamblu cuprinzătoare şi precisă, nu poate fi atinsă nici măcar o exactitate deplină în amănunt. De aceea, dacă nu vrem ca lipsa de scop şi confuzia să-şi întindă imperiul aici într-o noapte veşnică, dacă nu vrem ca istoria antică să devină un tezaur mort pentru o splendoare deşartă, este neapărat necesar să dăm cea mai precisă socoteală despre valoarea ei pură, să căutăm un îndreptar al unităţii pentru ea, să rezolvăm satisfăcător întrebarea referitoare la ţelul ei suprem şi, prin asta, totodată, să determinăm cît se poate de precis raportul ei faţă de istorie în general şi faţă de ştiinţa pură : aceasta, fie pentru a descoperi un obiectiv precis, o bază solidă şi un îndreptar sigur, fie măcar pentru a şti cam în ce situaţie ne aflăm. Cu cît este mai bogată varietatea, cu atît este mai stringentă necesita-

[4] Cerinţa unei cercetări integrale a antichităţii greceşti, cerinţa unei inducţii exhaustive, ea însăşi consecinţă a principiului schiţat mai sus, revin mereu atît în scrisorile către A. W. Schlegel, cît şi în scrierile tipărite ale lui Fr. Schlegel *(n. ed.)*.

tea unității ; cu cît s-au dezvoltat mai mult diferitele feluri de înlănțuire și cu cît ele se dispută mai intens între ele, cu atît mai stringentă devine necesitatea unei plenitudini necondiționate. Fiecare din părțile studiului antichității au fost prelucrate în epoca noastră și cu precădere în sînul națiunii noastre, mai mult sau mai puțin, cu deopotrivă de mult zel ca și spirit ; și nu trebuia să ni se mai pară că este prea devreme pentru a risca încercarea de a vedea dacă individualul nu se rînduiește într-un întreg și dacă acestui întreg nu i se poate indica un loc anumit în planul umanității. Deja masa forțelor spirituale, folosită pentru cunoașterea anticilor de către cele mai civilizate popoare din Europa, este atît de incomensurabilă, încît merită să punem întrebarea, dacă și această forță face risipă de deprinderi și de tradiție, sau ce anume se cîștigă de fapt prin ea și ce s-ar putea cîștiga, dacă vreodată — oricît ar fi de neîngrădit de liberă și de neînlănțuită de concepția unilaterală chiar și a celui mai mare dintre oameni — n-ar trebui totuși să acționeze după reguli comune și n-ar trebui să tindă către un scop comun. Dealtfel pot spune, desigur, că speranțele și făgăduințele celor mai eminenți gînditori și artiști, ba chiar ale celor mai excelenți dintre oamenii de tot felul, sînt atît de atrăgătoare, de unitare și de evidente cu privire la utilitatea studiului anticilor, încît numai un barbar ar putea să nu se trezească din somnul său sufletesc în fața întrebării referitoare la valoarea grecilor și romanilor. În această privință, cel mai bun refugiu împotriva ispitelor și ingerințelor epocii pare să fie : aici, tot ceea ce îi este omenirii necesar în general și în amănunt, în toate epocile, pare să strălucească cu cea mai frumoasă puritate, cu cea mai perfectă desăvîrșire ; și nu sînt nici puține, nici lipsite de importanță glasurile celor pentru care studierea grecilor și romanilor nu înseamnă nimic altceva decît a-ți închina viața frumosului, umanității și măreției. Dealtfel — așa cum omul, devenit major, își cercetează sufletul în forma în care i-a rămas din tinerețea lipsită de gînduri și cum îl rînduiește din nou, cerînd deci socoteală prezentului — spiritului vremii i-ar reveni sarcina de a

se sfătui cu trecutul şi cu viitorul pentru a determina liber, din el însuşi, legile şi ţelurile acţiunilor sale. În efortul ei către o ştiinţă care să poată fi temelia tuturor celorlalte şi să poată reprezenta satisfăcător întregul ansamblu al legilor pure şi al scopurilor pure ale sufletului omenesc, raţiunea a ajuns pe o treaptă, unde nu mai poate părea prematură încercarea de a determina, după acele indicaţii, primul principiu şi supremul ţel chiar şi al unei ştiinţe izolate.

Despre scopurile şi înalta valoare a studierii grecilor şi romanilor s-a vorbit, de fapt, de atîtea ori, cu inteligenţă şi perspicacitate, cu o cuprinzătoare şi adîncă cunoaştere a faptelor : gînditorii, oratorii şi poeţii, toţi prietenii binelui şi frumosului s-au întrecut atît de mult în a prezenta utilitatea cunoaşterii lor, în a lăuda elevaţia stimulatoare, farmecele plăcute ale operelor rămase de la ei, şi au îndemnat cu atîta înflăcărată dragoste la imitarea marilor modele străvechi, încît n-ar părea greu să se ţească, din atîtea fire frumoase, o reţea magică policromă care să învăluie capul geniului epocii. Dispoziţia lui pare favorabilă : numele antice sînt purtate şi înălţate de către valul modei : geniul epocii lasă cu plăcere să se întîmple acest lucru, atunci cînd favoriţii săi, care înţeleg bine momentul, împrumută în operele lor, care trebuie să-l desfete, imagini şi aluzii din Grecia şi din Roma, ca pentru şevaletul unei picturi peisagistice. De aceea şi mulţi oameni de seamă dintre aceştia şi-au dezvoltat destul de artistic propriul lor dar natural de a inventa istoria antică ; totuşi, mă îndoiesc că el ia în serios o iubire care ar putea să-i turbure foarte uşor liniştea şi că are curajul să suporte priveliştea care, în oglinda adevărului, l-ar umple de ruşine şi de spaimă pe decăzutul Rinaldo. Dacă cunoaşterea anticilor n-ar fi favorizată de cîteva instituţii întîmplătoare, atunci numărul prietenilor autentici n-ar fi chiar atît de impunător, pe cît de venerabil este zelul lor ; iar dacă sentimentul întunecos al necesităţii n-ar acţiona în tăcere, dar cu vigoare, atunci poate că această cunoaştere nici n-ar mai exista ! Întrucît, dimpotrivă, scopul acestei cercetări nu este un scop util oare-

Scanned with OKEN Scanner

care, ci unul suprem, iar acesta nu are o unitate necondiționată și nici o strălucire trecătoare, ci o certitudine imuabilă, trebuie de fapt ca, în viitor, să cercetăm și să folosim cu tot respectul chiar și cea mai mică contribuție a predecesorilor noștri ; dar nu trebuie ca, din recunoștință, să rămînem pasivi față de ceea ce ne-au lăsat ei moștenire, pentru ca astfel s-o putem dezvolta în continuare și s-o desăvîrșim. Cum ar putea fi oare inutilă o întrebare al cărei răspuns hotărîtor nici măcar nu era posibil în situația precedentă a științei pure ? Doar o ignoranță deplină poate considera bogatele contribuții de tot felul la o rezolvare viitoare a problemei drept răspunsul însuși. Oare prietenii anticilor nu sînt în dezacord între ei, iar aceștia cu prietenii oamenilor mai noi — cercetătorii istoriei în general cu gînditorii puri — în privința menirii și valorii științelor lor ? Și cum ar putea să fie de acord ? Numai din planul complet al întregului poate fi schițată în mod just menirea și limitele fiecărei părți ! Cum se poate ști care este supremul țel al istoriei antice, fără a cunoaște și legile ei ? Dar în privința acestora s-a păstrat o tăcere absolută sau s-a vorbit de asemenea manieră, încît mai bine s-ar fi tăcut : căci pînă și manifestările în această privință ale puținilor care reunesc o cunoaștere cuprinzătoare și adîncă a lucrurilor cu o minte solidă, cu o apreciere clară și cu un sentiment delicat, nu sînt decît impresii confuze, revelații incoerente, poate pline de un sens adînc, dar care încă mai așteaptă o forță determinantă și ordonatoare. Cît de rar este adevăratul entuziasm al îndrăgostitului și oare nu este și acest entuziasm adeseori nedrept, mai totdeauna neprecis ? În afară de asta, influențele specificului, ale deprinderii, pe scurt ale autorității fără temei, asupra acelor păreri sînt atît de izbitoare ! Menirea și valoarea studiului anticilor sînt atît de puțin general-valabil stabilite sau universal recunoscute, încît mai curînd se pare că unilateralitatea și disensiunea au atins suprema culme : prejudecata mîndră a savanților și gînditorilor — admirarea anticilor și divinizarea oamenilor moderni ; disprețuirea istoriei și ura împotriva rațiunii pure au crescut deopotrivă de in-

tens ; științele se depărtează tot mai mult de viața activă și sînt răsplătite pentru asta cu desconsiderarea omului activ. Cultura antică și cea modernă sînt în permanentă dispută. Omul mai nou nu și-ar putea-o însuși pe prima fără a o jertfi pe cealaltă, decît subordonînd specificul său legii superioare general-valabile a naturii umane, în toate aprecierile, concepțiile și sentimentele. O culme, pe care doar foarte puțini o pot atinge ; cei mai mulți dintre prietenii anticilor plătesc cunoașterea antichității cu prețul unei totale ignorări și unei disprețuiri oarbe a celor moderni ; ei nu văd în epoca lor nimic altceva decît ruinele umanității distruse, întreaga lor viață nu este decît un fel de elegie la urna trecutului. În loc de a-și însuși armonia și plenitudinea anticilor, ei nu fac decît să-și dubleze propriul lor dezechilibru : inima lor își pierde toată elasticitatea, ei uită că menirea omului este ceva mai mult decît o nostalgie inactivă, nu mai intuiesc unitatea superioară către care tinde, cu atîta forță, confuzia. În general, întreaga noastră erudiție antică nu este decît o masă pestriță, confuză și cît se poate de complexă, creată și alcătuită prin convergerea stranie a cauzelor antagonice sub acțiunea celor mai felurite influențe, fără o unitate de plan, ba chiar fără o uniformitate a tonului ; o masă ale cărei părți componente sînt rînduite de fapt pentru diferite scopuri, în genul cristalizării, dar care nu s-au ridicat încă pînă la o finalitate deplină, ca într-un organism, și nici la o unitate necondiționată. Pînă acum au fost doar confundate legea istoriei antice și cea a celei moderne ; și, prin asta, au fost încurcate amîndouă : în problema valorii studiilor antice s-au amestecat agreabilul, utilul și binele în sine, s-au amestecat scopuri esențiale și întîmplătoare, individuale și general-valabile, așa fel încît chiar și răspunsurile, care corespund în cea mai mare măsură cerințelor problemei, sînt — e drept — adevărate, dar atît de sărăcăcioase, încît nu e nevoie să ne oprim mai mult asupra lor : anume, că istoria antică ar fi indispensabilă pentru explicarea prezentului, întrucît orice epocă ulterioară conține în germene, ca într-o cutie interioară, ele-

Scanned with OKEN Scanner

mente ale celei mai vechi ; și că nu este îngăduit rațiunii să se oprească la vreunul din elementele lanțului nesfîrșit, cîtă vreme este încă posibil să cuprindă un alt element superior ; — că diversitatea istoriei ne învață, în general, să diferențiem esențialul și întîmplătorul din natura umană, cu precădere însă acelea ale grecilor și romanilor, din cauza deosebirii complete dintre cultura lor și a noastră, în stadiul unei dezvoltări aflate aproximativ pe aceeași treaptă. Nu numai că voi separa complet valoarea condiționată, individuală, întîmplătoare și cea necondiționată, general-valabilă și esențială, și că voi vorbi doar despre cea din urmă, dar voi deosebi cu precizie și cele trei concepții diferite, sub care se prezintă valoarea necondiționată a studiilor antice în privința cunoașterii, gustării și imitării anticilor.

Istoria grecilor și romanilor este jumătatea cea mai importantă a istoriei omenirii

X-ul care a fost căutat pînă acum sub denumirea de istorie a umanității și la care s-au adus de fapt contribuții excelente, dar a cărui schițare completă încă lipsește, nu poate fi altceva decît o istorie — în limitele experienței — completă a speței umane, care să aibă o organizare sistematică, un fundament științific și un scop general-valabil. Obiectul unei istorii în acest sens nu-l alcătuiesc doar acțiunile publice și transformările unui anumit popor, ci moravurile și timpul, arta și statul, credința și știința, pe scurt toate faptele, însușirile și stările pur omenești : cultura umană sau lupta libertății și naturii. Chiar dacă cunoașterea naturii ar fi încă o dată pe atîta de adîncă, de bogată și de cuprinzătoare, chiar dacă gînditorul și-ar fi desăvîrșit cunoașterea propriului său eu etern și a capacității sale pure, totuși mai rămîne o lacună, cîtă vreme sînt necunoscute modul în care se combină libertatea și natura, legile și caracteristicile lui ; fapt care face imposibil pentru gînditor să realizeze deplinătatea în cunoștințele sale și să determine unitatea dintre

cunoaștere și activitate, dar care-l împiedică și pe om să-și atingă menirea, cîtă vreme viața omenească, ba chiar însuși omul empiric sînt întru totul necunoscute. Dacă capacitatea sa n-ar fi decît o capacitate de cunoaștere, atunci n-are importanță decît varietatea, unitatea și deplinătatea reprezentărilor, iar fecunditatea lor ar fi întru totul indiferentă ; dar inteligența nu este ceva izolat, ci trebuie să fie una cu întreaga menire a omului, care are și o capacitate activă și sensibilă. Această menire este cunoașterea adevărului, făptuirea binelui și gustarea frumosului, cum și realizarea armoniei în gîndirea, acțiunile și simțirea sa. Cunoașterea nu este numai o parte inițială a menirii umane, ci totodată și primul mijloc pentru împlinirea întregii lui meniri : ea nu trebuie să predomine cultura, dar trebuie s-o dirijeze, să rînduiască orice forță și să determine limitele fiecărei părți componente. Cunoașterea omului pur — etica și psihologia pură — este de aceea de o valoare necondiționată, în aceeași măsură ca și cea a omului complex — istoria omenirii. Căci omul însuși, în măsura în care apare, nu este decît rezultatul complex al libertății și al naturii : el nu este o ființă pură, nu poate ajunge la conștiință și la existență decît numai prin impulsul unei forțe străine și în ceea ce nu este el însuși ; el trebuie să se cucerească pe sine însuși, iar ceea ce era natura lui pură devine lege pentru viața lui amestecată. Chiar și știința pură trebuie să deducă faptul și exemplul din experiență : cîtă vreme aceasta este încă brută, desăvîrșirea ei nu va rămîne fără unele pete ; cel puțin nu va putea fi prezentată pe deplin, chiar dacă este încheiată în sine, cîtă vreme experiența nu este orînduită științific, cîtă vreme nu există o istorie a omenirii. În general, în cultura modernă lipsește atît de mult armonia, echilibrul, coerența, coincidența și deplinătatea ; forța gînditoare și cea activă sînt separate printr-o prăpastie atît de incomensurabilă, limitele și drepturile rațiunii și experienței sînt atît de neprecise, omenirea atît de scindată și, de aceea, noțiunile despre valoarea lucrurilor atît de confuze, încît această apologie a istoriei nu poate părea inutilă. Aproape am putea spune că ea însăși a meri-

tat dispreţul general şi rostit cu glas tare al gînditorului pur ; căci există, de bună seamă, o istorie naturală, organizată ştiinţific, a animalelor şi plantelor, dar încă nu există o istorie a speţei umane, care să poată merita numele de ştiinţă. Şi, cu toate acestea, omul nu-şi poate însuşi experienţa decît prin ordinea ale cărei trepte le găsim la grecii care au pornit de la prima treaptă a acestei ordini fără a o atinge totuşi şi pe cea mai înaltă. De fapt, la Homer, varietatea neuniformă şi uniformă se separă şi se reuneşte şi se alcătuieşte într-un întreg care satisface pe deplin forţa de imaginaţie, dar numai pe aceasta, însă a cărui unitate dată a creat-o natura şi nu libertatea. De fapt Herodot înlănţuie amănuntul într-un ansamblu complet, deducînd totul din necesitate ; dar, prin amestecarea prea timpurie a unui destin invidios, el încalcă drepturile minţii, impunînd limite nepermise investigării condiţiilor empirice ; şi, în măsura în care satisface raţiunea teoretică, o revoltă pe cea practică. Primele considerente ale lui Tucidide sînt forţa şi cultura ; el supune varietatea întru totul unor legi şi acordă minţii suprema satisfacţie, fără a desăvîrşi cele rînduite după legi pînă la plenitudinea necondiţionată. După unele indicaţii, el pare să recunoască posibilitatea unei superiorităţi a libertăţii necondiţionate, atît în amănunt, cît şi în masa unui popor, din moment ce nu consideră posibilă pentru gen nici stagnarea, nici progresul, ci — după felul în care predecesorul său, ba chiar întreaga sa epocă apreciază destinul şi necesitatea — el consideră necesară o eternă revenire şi acceptă întru totul un sistem al unui circuit infinit. Prin introducerea utilitarismului unei supreme inteligenţe şi prin pretinsa proporţionare echilibrată dintre bunătatea morală şi fericirea din viaţa oamenilor individuali, ca şi din istoria popoarelor întregi, Xenofon încearcă zadarnic să satisfacă raţiunea practică, ofensînd drepturile inteligenţei, întrucît prezintă intenţiile drept cauze, amestecă poezia şi adevărul şi mulează arbitrar faptele experienţei pe scopul său. În proiectul său despre un stat şi un popor desăvîrşit, deci despre o istorie posibilă în viitor, Platon a ofensat inteligenţa şi raţiunea teoretică prin monstruo-

Scanned with OKEN Scanner

zitatea unei desăvîrşiri în timp, staţionare şi depline, dar a simţit foarte just necesitatea raţiunii practice. Sarcina dificilă este de fapt aceea de a găsi o unitate necondiţionată, un îndreptar al ordinii *a priori* pentru istoria universală, îndreptar care să poată satisface deopotrivă raţiunea teoretică ca şi raţiunea practică, fără a ofensa drepturile inteligenţei şi fără a violenta faptele experienţei. Pînă cînd încercarea de a satisface aceste cerinţe necondiţionate nu este pe deplin ratată, nu e îngăduit să-i putem explica în mod satisfăcător speranţei în această posibilitate, şi totodată raţiunii, t o a t e faptele experienţei (şi anume cele mai interesante). De fapt, în această încercare este salutar cel mai mare scepticism, pentru a apăra drepturile experienţei împotriva unei raţiuni poate eronate sau unilaterale ; dar, pe de altă parte, n-ar fi decît un alt gen de arogare dogmatică a dreptului de a nega posibilitatea, mai înainte ca încercarea să fi dat greş. Totuşi asta se întîmplă numai acolo unde nu cunoşteam nici elementele problemei şi nici datele experienţei ; acolo unde lipseşte pînă şi noţiunea exactă de istorie ; acolo unde ne mulţumim să orînduim istoria după scopuri întîmplătoare (ordonare statistică), după dimensiunile forţei de imaginaţie (ordonare retorică, poetică), după compartimentările insuficiente ale timpului şi spaţiului (ordonare cronologică şi geografică), după păreri unilaterale şi premise nedovedite, poate chiar eronate (ordonare istorico-naturală, după rase, climaturi etc.), fără a ne sinchisi de problema dacă în istoria omului n-ar putea exista cumva şi o ordine umană ; în fine, acolo unde lipsa de sistem este stabilită în oarecare măsură ca principiu şi rezultat al istoriei, deci şi în sistemul care defineşte tradiţia şi educaţia ca legătură logică şi unitate a istoriei [5], cum şi în acela care stabileşte aprecierea teleologică drept singurul îndreptar po-

[5] Ca şi Herder în cuprinzătoarea operă clasică, de care poate fi mîndră Germania (e vorba de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Riga 1784—91, 4 vol. *n. ed.)*; toate operele similare, mai ales ale străinilor, par nişte modeste lucrări preliminare, prin comparaţie cu ea. Prin ea ia naştere doar unitatea unui lanţ sau a unei mase care se atinge în părţile ei com-

sibil al unității *a priori* pentru istoria universală [6]; unitate care ar putea fi, oarecum, recomandabilă sau chiar necesară ca un adaos al unei unități superioare a rațiunii, dar care în sine nu satisface nici rațiunea teoretică, nici pe cea practică. Dacă libertatea și natura sînt, fiecare în parte, supuse legilor, dacă există o libertate (căci acest

---

ponente, unitate care nu satisface nici rațiunea teoretică, nici pe cea practică; dar nu unitatea necondiționată a unui întreg desăvîrșit în sine *(n.a.)*.

[6] Ca și Kant în studiul: *Idee pentru o istorie generală cu intenție cosmopolită (Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Berliner Monatsschrift, vol. IV, fasc. 5) [prima luare de atitudine a lui Kant, în 1784, împotriva operei lui Herder, pe care a atacat-o într-o recenzie din Allgemeine Litteraturzeitung 1785, nr. 4, — *n. ed.*]. — Prezumția că n-ar fi posibilă „o istorie legică a omenirii" nu e dovedită; iar rezultatul istoriei. citat ca motiv al acestei prezumții, cum că „față de înțelepciunea aparentă din cînd în cînd în amănunt. în cele din urmă totul este țesut. în mare, din prostie și răutate", contrazice experiența. Ca rezultat nu al unor fapte notorii, ci al unor aprecieri thetice, teza aceasta, asemenea altora de același fel, se pretează tot atît de puțin pentru a combate, cît și pentru a dovedi propriu-zis; în schimb, însă, pentru a verifica și, dacă — presupunînd că ar fi adevărată — ar rămîne inexplicabile o mulțime de fapte notorii, atunci ar urma să fie respinsă. Dar chiar dacă așa ar fi cazul, eu nu i-aș imputa nimic filozofului care a acceptat din istorie un rezultat al experienței, ci istoriei însăși care pînă acum, chiar și prin cei mai buni dintre reprezentanții ei mai noi, a apreciat strîmb, după principii unilaterale, adeseori chiar și cauza unei cunoașteri lacunare a lucrurilor. Părerile lui Hume, Voltaire, Swift și ale altora referitoare la inutilitatea vieții și la nimicnicia omului au devenit aproape modul general de gîndire al epocii; iar spiritul prezentării istorice a primilor doi n-a rămas, poate, fără influență asupra specificului vrednic de admirație, dar nu general-valabil al marelui reformator al filozofiei. Poate că acest mod de a gîndi nu va fi, în curînd, nimic altceva decît cea mai importantă trăsătură pentru caracterizarea celei mai remarcabile epoci; căci, numai în cazul unei atît de imense disproporții între forța gînditoare și activă din om, ca aceea care este în mod necesar caracteristică culturii moderne, a putut d i s p e r a r e a să fie o criză salutară pentru o dezvoltare mai rapidă și un simptom favorabil al maturității apropiate; și doar în cazul tocmai al acestor disproporții au putut să se întîlnească atît de des o minte sublimă și moravuri inferioare; căci fără lașitatea animalică, căreia îi place atît de

lucru îl contestă de fapt adepţii consecvenţi ai lipsei de sistem şi de legitate în istorie : aceasta este baza părerii lor), dacă reprezentările omului sînt de fapt un întreg coerent — un sistem —, atunci şi acţiunea reciprocă a libertăţii şi a naturii, istoria, trebuie să fie supusă unor legi necesare şi imuabile ; dacă există în general o asemenea acţiune reciprocă, dacă există o istorie, atunci trebuie să existe *a priori* şi un sistem de legi necesare pentru ea. Dacă acceptăm ca fapt al expresiei sau, cel puţin, ca un caz posibil ideea că libertatea a predominat sau a putut predomina în omul individual şi chiar în masa unor popoare izolate, că au existat sau că au putut exista oameni şi popoare cultivate, atunci singurul sistem al istoriei, care ar satisface pe deplin raţiunea teoretică fără a încălca drepturile inteligenţei şi existenţei, este sistemul ciclului. Dacă luăm în consideraţie faptul că natura nu poate fi distrusă în nici o epocă de către libertate şi că infinitul nu poate deveni real în nici o epocă, atunci singurul sistem al istoriei, care ar satisface raţiunea practică fără a împieta asupra înţelegerii, este sistemul progresiunii infinite. Oare aceste două sisteme de-a dreptul opuse n-ar putea să fie reunite în timp şi, în felul acesta, să fie satisfăcute deopotrivă raţiunea teoretică şi cea practică ? Oare acest lucru ar putea explica — clarifica, determina şi fundamenta — vechea şi adînca intuiţie cum că istoria veche şi cea nouă ar fi două întreguri complet diferite, care se bazează pe legi cu totul diferite ? Din

---

mult să adopte aparenţă de disperare spirituală, cu greu ar fi devenit atît de general orice mod de gîndire. — Speranţa într-o desăvîrşire infinită doar a speciei satisface raţiunea practică în privinţa determinării acesteia ; dar numai deducerea progresării infinite din legile interacţiunii libertăţii şi naturii, ca bază a istoriei, ar permite o convingere autentică. Nu pare posibil să întemeiezi pe ţelurile providenţei o convingere despre fapte viitoare ; căci, chiar dacă principiul „natura nu acţionează niciodată fără scop" este stabilit *a priori* ca un îndreptar sigur al observaţiei, totuşi doar o raţiune infinită sau una în stare să cuprindă întreg domeniul determinabilului nedeterminat ar putea să determine *a priori*, după indicaţiile acelui îndreptar pentru un caz izolat, scopul şi mijloacele naturii *(n.a.)*.

simpla noțiune a unei determinări reciproce a reprezentărilor și străduințelor firii din cultura umană, sau a interacțiunii libertății și naturii, rezultă *a priori*: că este posibilă o dublă modalitate a culturii și deci și a istoriei, după felul cum primul impuls al culturii îl dă capacitatea care reprezintă sau cea care năzuiește — o cultură naturală și una artistică; — că prima trebuie să preceadă în timp și că cealaltă nu poate decît să-i urmeze; și că sistemul ciclului nu este posibil și inerent decît în cultura naturală, iar cel al progresiunii infinite numai în cea artistică, întrucît amîndouă își corespund reciproc cît se poate de perfect, ca niște noțiuni reciproce desăvîrșite. Merită fără îndoială străduința de a încerca să vedem dacă putem ajunge mai departe pe această cale, totuși nu fără precauții și fără verificări des repetate. Merită străduința de a compara intuiția rațiunii cu faptele experienței.

Faptul că unitatea din istoria grecilor și romanilor o constituie sistemul ciclului este o p r e m i s ă — care poate ajunge în fond printr-o verificare multiplă pînă la cea mai profundă convingere — că istoria veche nu este explicabilă decît în baza acestui sistem și că este întru totul inexplicabilă în baza oricărei alte concepții; dar numai o prezentare amplă a rezultatelor — o istorie completă a culturii grecești și romane, în ansamblu ca și în amănunt — ar putea să o comunice; și, cu toate acestea, n-ar putea să ofere o dovadă propriu-zisă, întrucît printre elementele componente ale acestui sistem apar rezultate ale unei aprecieri thetice; dar ar putea să permită, firește, o verificare multiplă și, prin aceasta, să creeze suprema verosimilitate, ba chiar să dobîndească, poate, cu vremea, pretenții întemeiate de valabilitate generală. Pentru moment mă mulțumesc să expun: 1. felul, 2. momentele dovezii, 3. să sugerez cîteva trăsături caracteristice, 4. să stabilesc cîteva criterii ale cercetării și 5. să adaug cîteva observații referitoare la cultura altor popoare antice și la granițele istoriei vechi și noi. Fac atent pe cunoscătorul istoriei vechi și noi asupra felului în care au fost încurcate amîndouă pînă acuma, întrucît diferitele lor legi

au fost confundate ; numeroasele confirmări ale părerii expuse, pe care le-ar putea găsi pe această cale de cercetare, pot fi, împreună cu mersul artei antice şi al ştiinţei moderne, aproape suficiente pentru a procura un grad înalt de convingere ; dar cunoscătorului istoriei antice, pe care l-ar putea surprinde intenţia de a explica istoria antică printr-o teorie fundamentală cu ajutorul celei mai noi filozofii, îi amintesc că, totuşi, lucrul cel mai simplu este să explici istoria unui popor în funcţie de propriul său fel de a gîndi şi că sistemul ciclului — prezentat cînd mai precis, cînd mai imprecis — n-a fost numai concepţia celor mai mari istoriografi greci sau romani, ci chiar felul general de a gîndi al poporului, care nu s-a înşelat decît în privinţa faptului că a considerat rezultatul propriei sale istorii ca general, ca rezultat al istoriei omenirii. Dovada poate fi făcută în două feluri, *a priori* şi *a posteriori* : fie deducînd din fundamentul istoriei legile ei şi dezvoltînd *a priori* o teorie a culturii naturale, a treptelor ei, a graniţelor, condiţiilor şi caracteristicilor în sistemul ciclului şi comparîndu-le apoi cu faptele date ale istoriei greceşti şi romane, fie analizînd acele fapte în cele mai simple rezultate ale lor, fără a ne sinchisi de teorie, şi comparîndu-le apoi cu teoria. Ambele căi sînt posibile, iarăşi, în două feluri, după cum, obiectul cercetării este întreaga cultură, întreaga umanitate, sau numai o parte a acesteia. Două articole preliminare trebuie să preceadă momentele propriu-zise ale dovezii : 1. Faptul că cultura greacă şi latină era un întreg de care nu pot să-i separ pe romani, al căror caracter mai vechi era de fapt barbar, dar nu lipsit de oarecare elenism în limbă, religie, obiceiuri şi moravuri, pentru că ei au continuat totodată cultura greacă pe care au preluat-o şi imitat-o în arta poetică, ştiinţe, arta militară etc. ; şi, în al doilea rînd, pentru că au completat pe un ton original, dar după principii greceşti, singura lacună a culturii greceşti în rest depline. Grecii nu pot oferi pentru soluţionarea problemei decît doar cîteva încercări imperfecte de a extinde în mod cosmopolit, asupra tuturor popoarelor, arta legislaţiei

și a comunității libere ; pe cînd romanii, dimpotrivă, au atins în această privință un maximum de dezvoltare naturală, iar această măreață orientare n-a rămas fără influențe asupra elocvenței romane, artei istorice, spiritului, moravurilor și vieții sociale. 2. Faptul că acest întreg nici n-a fost atît de violent întrerupt de lovituri puternice ale destinului și nici n-a fost încîlcit prin influența variată a barbarilor limitrofi, încît cultura antică să nu poată fi recunoscută ca un întreg. Printre momentele propriuzise ale dovezii, pot presupune două ca notorii : 1) Faptul că grecii și romanii au pornit de la natură și că educarea naturii a devenit pentru ei, datorită celei mai rare coincidențe de împrejurări fericite, un maximum de favorizare. 2) Faptul că ei s-au reîntors la barbaria absolută, prin toate fazele decadenței, în fiecare sector al culturii. 3) Faptul că vechea cultură era deplină sau avea un cuprins absolut, deci cu greu putea pretinde mai mult decît o analiză amănunțită a noțiunii de umanitate, care își va găsi altundeva un loc mai convenabil. În sfîrșit, momentul cel mai dificil este : 4) faptul că a existat o treaptă a culturii antice, cînd libertatea a căpătat în mase preponderentă asupra naturii — treapta entuziasmului care s-a smuls ca printr-un salt brusc de sub tutela naturii și s-a avîntat spre independență ; căci acest principiu este rezultatul unor aprecieri thetice. Dacă s-ar găsi un om care să nege că a existat o treaptă a culturii antice, în care arta s-a avîntat spre ideal, moravurile spre măreție și independență, prietenia spre entuziasmul asemănător zeilor, filozofia spre înțelepciune, statul spre legitatea liberă, atunci renunț cu plăcere la avantajul de a pune sub semnul îndoielii sau de a face demn de disprețuit caracterul pur al aprecierii și al sentimentului său, dispoziția autentică a întregii sale firi ; și, în locul acestei apărări ieftine, aș admira mai curînd înalta sa artă, dacă ar izbuti, totuși, să nu lase complet neexplicate faptele autentice ale istoriei antice. Și : 5) faptul că cultura greacă și romană au atins un maximum ; nu unul absolut, ca țelul istoriei mai noi care nu poate apărea însă în nici o istorie și în nici o vreme, ci supremul lucru posibil în sistemul ciclului,

Scanned with OKEN Scanner

un maximum al culturii naturale : deci un maximum relativ. Pentru a soluționa dificultățile care s-ar putea ivi în această privință, să notăm cîteva criterii, după care se pot determina *a priori* diferitele culmi pe care anticii le-au atins în fiecare din părțile inițiale ale întregii culturi umane, sau după care ne putem explica pe înțeles faptul acestei deosebiri : 1) Contribuția reprezentărilor și străduințelor la acea parte inițială și raportul dintre ele în cadrul acesteia : de aceea, arta și știința sînt extremele opuse pe scara acestor deosebiri ; 2) cantitatea cuprinsului obiectului unei părți din cultură sau raportul ei față de plenitudine ; de aci nivelul maximumului politic al grecilor și romanilor ; de aci nivelul suprem al însăși filozofiei politice printre științele filozofice, de care etica se apropie, poate, cel mai mult. Printre cele mai evidente trăsături caracteristice care confirmă acea premisă, își află locul : faptul că însăși știința — care pare să aibă o predispoziție naturală către desăvîrșirea infinită, prin aceea că fiecare progres le ușurează pe cele următoare — capătă aici caracterul de artă și ne prezintă neîndoios, în diferitele ei stiluri, treptele culturii etice naturale, chiar dacă ordinea treptelor a fost intervertită din cauza raportului diferit dintre aspectul individual și cel public ; faptul că prin zdruncinarea moravurilor și a gustului ajunge și ea într-o decadență deplină, dată fiind : supraabundența de mijloace auxiliare și maxima înviorare, întrucît alterarea a atins mai întîi doar adausurile filozofiei — raportul ei cu statul, cu moravurile, prezentarea ei — ; apoi atmosfera și orientarea filozofiei însăși — cum era deja în supraîncărcarea cinicilor, în unilateralitatea stoicilor și epicuriștilor — ; și, în sfîrșit, chiar și sănătatea minții care a devenit, pînă la urmă, din nou copilăroasă. Fizicienii ionieni puteau ușor să aibă ceva din duritatea trufașă a stilului artei ioniene mai vechi ; Pitagora este fără îndoială un Pindar filozofic, Socrate un Sofocle filozofic ; asemănarea de stil izbitoare dintre Aristotel și Menandru pînă la o caracteristică, pe care aș vrea s-o numesc „conciziune uscată, energică" ; marile trăsături caracteristice ale aceluiași stil la Platon și Xenofon, la

Aristofan şi Euripide nu vor putea fi ignorate de nimeni, în ciuda tuturor diferenţelor dintre opere, în ciuda tuturor caracteristicilor oricît de aberante şi în ciuda calităţilor care le conferă primilor doi bunătatea moravurilor şi înălţimea inteligenţei chiar şi în stil. De asemenea şi succesiunea treptelor ştiinţelor filozofice din Grecia oferă prilej pentru consideraţii stranii. În cultura modernă, părţile filozofiei urmau în această ordine : logică, fizică, etică, iar în aceasta din urmă : estetică, morală, politică. În schimb, în cultura veche : fizică, etică, logică, iar în etică : politică, morală, estetică (morala cea mai veche era întru totul politică şi încă Platon şi Aristotel priveau morala ca o parte a politicii). Ambele filozofii, cea antică şi cea nouă, pornesc de la credinţă : de la mit sau de la dogmă, care era într-un fel un mit artistic, aşa cum mitul era o operă a naturii ; şi în ambele, fizica este mai veche decît etica, etica cea mai veche este fizică, dar cea mai veche fizică este etică, adică metafizică sau hiperfizică. Astfel apare, de asemeni, ca o trăsătură caracteristică faptul că însăşi vechea politică prezintă atît de limpede sistemul ciclului, fără a ţine seama aici de împrejurarea că frecventele întreruperi ale destinului, continuele influenţe exterioare întrerup şi încîlcesc cel mai mult mersul simplu şi constant al dezvoltării naturale. Istoria artei greceşti nu prezintă, însă, sistemul ciclului doar prin subiectele sale mai importante şi în scheletul său, ci pînă la cele mai fine detalii şi într-un tablou proaspăt. Dacă premisa noastră urmează să se adeverească, putem considera istoria antică drept prima parte a istoriei omenirii, iar pe cea a europenilor moderni ca a doua parte neterminată. Revărsarea barbarilor ar apărea într-o istorie a omenirii doar ca un episod mare, o fisură violentă în opera tăcută de culturalizare a omenirii ; dar într-o istorie universală, care nu s-ar ocupa de supremele ţeluri, s-ar putea justifica, poate, împărţirea în istorie antică, medie şi modernă, din cauza importanţei acestui episod. Sistemul vechi şi cel nou se deosebesc cel mai limpede acolo unde, în locul religiilor naţionale, a apărut una universală ; căci credinţa este primul şi cel mai vechi lucru, atît în cultura natu-

rală, ca mit, cît şi în cea artistică, ca dogmă. Numai să nu ne imaginăm cele două sisteme ca fiind individuale şi izolate între ele ; ele se întrepătrund (aşa cum cel nou nu era posibil decît după cel vechi şi, doar în această situaţie, necesar), iar istoria veche nu poate înceta, de bună seamă, o dată cu introducerea publică a religiei universale, sau chiar o dată cu dispariţia deplină a vechilor obiceiuri şi a vechiului mod de a gîndi, în timp ce cea nouă ar începe poate cu întemeierea acestei religii ; ci vechiul sistem continuă să dăinuiască încă într-un anumit sens ; fluviul alterării moravurilor se întinde într-un flux constant de la Athena şi Roma pînă în vremurile de astăzi ; şi, dacă în primii germeni ai raţiunii trezite la viaţă se găseşte prefigurată întreaga cultură ulterioară, în fruntea noii istorii, adică a sistemului desăvîrşirii infinite, stă poate deja Socrate sau, înaintea lui, Pitagora, care a îndrăznit, primul, să încerce organizarea moravurilor şi a statului conform ideilor raţiunii pure. Dacă istoria specială a acelor popoare, care n-au atins treapta de cultură cînd libertatea devine predominantă în mase, nu se poate ralia istoriei popoarelor libere, atunci ea nu îngăduie nici o altă unitate, decît una a forţei de imaginaţie sau a intelectului ; unitatea superioară a raţiunii nu poate fi înfăptuită decît acolo unde cultura deplină a unei întregi mase s-a smuls de sub tutela naturii şi s-a ridicat pînă la independenţă. Valoarea condiţionată a istoriei popoarelor barbare sau mai puţin cultivate se poate determina, numai în amănunte, din aceste condiţii ; valoarea ei necondiţionată este egală cu cuantumul de libertate, cu masa de cultură pe care o conţine.

Numai că, trebuie să diferenţiem cultura originală şi cea imitată, cea deplină şi cea unilaterală, cea publică şi cea individuală, — independenţa ei şi dezvoltarea favorabilă cu ajutorul naturii, care de fapt nu este decît o introducere fericită a culturii viitoare : altfel se pierde noţiunea. Cultura individuală din masele barbare nu le îngăduie acestora să ridice nici un fel de pretenţii : Hanibal şi Mitridate au acţionat, au gîndit şi au trăit întru totul grecește, printre barbari. Simplele iscusinţe, chiar şi la

Scanned with OKEN Scanner

cea mai rară înălțime și de cele mai mari proporții, și invențiile mecanice sînt de fapt, adeseori, adaosuri infinit de importante ale culturii, dar nu cultura însăși; îndemînarea Cartaginei în comerț are tot atît de puține drepturi valabile asupra culturii, ca și zelul artistic al fenicienilor, ca și rafinamentul voluptuos al lidienilor și perșilor și ca și vitejia încercată a parților. Numai dezvoltarea libertății este cultură în amănunt; cea a unui popor trebuie să fie deplină, publică și independentă. Cu toate că istoria antică nu satisface rațiunea practică și nu alcătuiește un întreg deplin, decît luată împreună cu sistemul progresiunii infinite, ea conține totuși un cuantum mai mare de cunoștințe ale omului complex, decît cea modernă nedesăvîrșită, întrucît tocmai în dezvoltarea cea mai liberă și desăvîrșită reușim să cunoaștem cel mai bine o ființă activă, în timp ce prin artă libertatea dezvoltării este împiedicată, iar atitudinea naturală și orientarea naturii este deplasată. De aceea în istoria grecilor și a romanilor treptele culturii sînt foarte precise, modalitățile pure sînt ferme și depline, individualul e atît de îndrăzneț și de desăvîrșit încît este idealul speciei sale, grecul este omul κατ' ἐξοχήν, motivele sînt simple, coerența e continuă, ordinea — cursivă, masele — mari și simple, întregul — deplin. Ea este comentariul filozofiei, codexul etern al sufletului omenesc, o istorie naturală a omului moral și spiritual.

Istoria veche nu este însă numai oglinda naturii, manualul gînditorului, ci și o sursă inepuizabilă de satisfacție pur umană. Omul este legat de specia sa printr-o înclinație întru totul independentă de impulsul sau țelul cunoașterii cuprinzătoare sau al înnobilării morale proprii, înclinație al cărei obiect este satisfacția nemijlocită a umanului: o satisfacție care, în realitate, nu poate apărea decît amestecată, dar care are o valoare necondiționată, în măsura în care obiectul ei este general-valabilul și puritatea. Căci satisfacerea instinctului pur printr-o plăcere nemijlocită — frumosul — împlinește o parte inițială a menirii umane și are astfel o valoare necondiționată,

deşi sîntem ispitiţi chiar prea des, prin preponderenţa condiţionată a uneia sau alteia, să păcătuim împotriva legii autonomiei şi izonomiei necondiţionate dintre părţile eterne ale umanităţii, cu privire la păreri şi acţiuni. Temeiul înaltei frumuseţi a vieţii antice şi a operelor antice este faptul că acolo se separă, cu o claritate categorică, plenitudinea liberă şi forţa activă, dar se reunesc mai uşor într-o ordine stabilă, se dezvoltă dintr-o sursă către un ţel, într-o corelaţie fluentă, dar lăuntrică, şi alcătuiesc, în mase mari şi simple, un întreg independent şi desăvîrşit în sine. Astfel stau lucrurile în privinţa întregului ; cei mai eminenţi greci şi romani ai celei mai bune epoci, însă, sînt ca nişte făpturi de un gen suprauman, oameni în cel mai înalt stil. Prototipul omenirii pe culmea culturii antice oferă o satisfacţie atît de mare, încît oricare alta ar putea să pară prozaică prin comparaţie cu ea şi, pentru a nu deveni periculoasă, nu trebuie să rămînă inactivă. Iubirea fără înţelegere ar deveni curînd o simplă fantezie, aşa cum cunoştinţele fără iubire devin cunoaştere goală. În general, preciziunea poate fi uşurată, în fond, de faptul de a deosebi cele trei concepţii ale valorii necondiţionate a studiului antic ; numai să nu ne imaginăm că cunoaşterea, satisfacţia, imitaţia anticilor ar fi într-adevăr separate, că fiecare capacitate poate să fie dezvoltată şi desăvîrşită oarecum pentru sine. Ceea ce are o valoare necondiţionată în toate trei nu este decît unul şi acelaşi lucru : caracterul comun, noţiunea generică a adevărului, a frumosului şi a binelui, — multitudine, unitate şi generalitate în comunitate liberă legică — cele trei ramuri primare ale libertăţii, cele trei componente simple şi necesare ale omului. Înţelegerea trebuie să ordoneze iubirea, aşa cum aceasta le însufleţeşte pe cele trei : satisfacţia frumosului — a unei apariţii încîntătoare a binelui — este cea mai lăuntrică înclinaţie a binelui şi numai prin ea cunoaşterea devine autentică şi se transpune nemijlocit în viaţă, instinct, voinţă şi acţiune. Fără excitabilitate, echilibru şi plenitudine, fără o orientare şi o atmosferă autentică a întregii simţiri, devine proastă şi strîmbă chiar şi mintea cea mai puternică şi mai lumi-

Scanned with OKEN Scanner

nată. Imitația autentică este atît de rară printre noi, iar cea neautentică atît de obișnuită, încît cea dintîi este unanim negată de o teorie dogmatică plină de suficiență și de o genialitate vanitoasă, dornică de originalitate. Imitația autentică nu este reproducerea artistică a formei exterioare sau superioritatea forței pe care o exercită tot ceea ce este mare și puternic asupra firilor slabe, ci închinarea spiritului, adevărului, frumosului și binelui cu dragoste, înțelegere și forță activă, închinarea libertății. Fără o fire proprie, fără o independență lăuntrică, ea nu este cîtuși de puțin posibilă ; dar nu este inutilă nici celei mai puternice firi independente, căci bunăvoința și știința pură nu sînt suficiente pentru fapte bune și frumoase. Știința pură ne dă legi și noțiuni — rațiunea ne dă țelul, inteligența, domeniile : noi trebuie să trăim de fapt după legi și noțiuni ; dar este imposibil să trăim din ele, dacă nu sînt completate prin experiență și dacă bunăvoința și bunele decizii nu sînt umplute cu înclinații puternice și bune, iar legile și noțiunile corecte cu concepții corecte și depline. Aceste materiale ni le oferă istoria antică, orientarea lor o învățăm din istoria mai nouă. Prototipul omenirii pe suprema treaptă a culturii antice este singura bază posibilă a întregii culturi moderne : o lege vizibilă care, în măsura în care este determinată infinit, cuprinde mai mult decît cea goală, și mai puțin decît legea pură, în măsura în care rămîne totuși mereu limitată și individuală. A-ți însuși acea certitudine fără asemenea limite înseamnă o imita. Imitația autentică poate fi recunoscută, printre altele, și după siguranța cu care deosebește esențialul de întîmplător și cu care știe să reunifice din nou întregul, chiar și al imaginii primare scindate în ramuri izolate. Astfel filozoful va recunoaște de fapt în Socrate un prototip suprem în ce privește moravurile, comunicarea și raportul învățăturii față de întregul suflet, față de viața individuală și publică ; și își va însuși, în această privință, în cel mai înalt stil, desăvîrșirea acestui filozof, dacă nu urmează totuși părerile lui fără verificare sau dacă nu imită specificul lui. Astfel legiuitorul nu va separa maximumul politic pe care l-au

atins Sparta, Athena şi Roma, fiecare pentru sine, ci va reuni comunitatea intimă, legitatea liberă, forţa şi cultura cosmopolită din nou într-un întreg, ca temelie a unui stat care se va apropia apoi de o ţintă intangibilă, poate încetul cu încetul, dar cu siguranţă neabătut. Astfel, poetul comic se va însufleţi şi hrăni din forţa lui Aristofan, va învăţa din cultura lui, dar caracterul său şi-l va clarifica într-un ideal comic abia din stilul lui Sofocle, aşa cum din două mărimi date şi din raportul dintre ele se poate găsi o a treia mărime necunoscută. Astfel cetăţeanul unui stat zdruncinat va reuni uşurinţa lui Timolion cu forţa constantă a lui Cato. Studiul grecilor şi romanilor este o şcoală a măreţiei, nobleţei, binelui şi frumosului, a umanităţii : de aici să te adapi din nou cu bogăţie liberă, forţă activă, simplitate, echilibru, concordie, plenitudine, pe care arta încă brută a culturii moderne le-a limitat, le-a ciopîrţit, le-a încurcat, le-a deplasat, le-a sfîşiat şi le-a zdruncinat ! Însuşeşte-ţi-le în mod intim şi, dacă vrei să fii un prieten al anticilor, atunci fii ca ei : fă ca nu numai scrierile şi cuvîntările tale, ci şi factura antică a vieţii tale să vestească stilul lor măreţ ! Studiul grecilor şi romanilor este de o valoare necondiţionată ; nu numai pentru unul sau altul, ci pentru întreaga operă, pentru întreaga omenire. Cîtă vreme este secretul cîtorva oameni nobili, ca tot ce e bun şi frumos, cîtă vreme nu este proprietate publică, cultura modernă e mai aproape de originea ei barbară, decît ar trebui să fie. Acest studiu este întreţesut în întreaga cultură modernă, în destinul omenirii, cu legături de tăria diamantului. Clipa pare favorabilă şi, dacă epoca noastră îşi împlineşte înalta ei menire de a rechema umbrele dispărute ale mărimilor antice îndărăt la o ordine mai nouă şi mai bună pe pămînt, atunci grecii si romanii nu vor fi trăit zadarnic, iar acţiunile lor binefăcătoare nu vor înceta, decît odată cu speranţa umană. Rînduiala destinului, care ne-a refuzat atîtea nespus de multe lucruri, ar putea să pară aspră : faptul că începutul necesar al culturii artistice îl constituie greşelile şi zdruncinarea, că noi am moştenit completa lipsă de moralitate a anticilor, ar putea să ne dea

dreptul să ridicăm pretenții asupra moștenirii integrale a întregii lor culturi ; dar destinul a zdrobit-o și, în locul ei, ne-a aruncat cîteva fragmente sărăcăcioase ale acelei culturi, cu disprețul cu care omul fără inimă aruncă unui cerșetor o pomană vrednică de disprețuit ; și încă mai simțim durerile postume ale acelor episoade barbare, predispoziția naturală, pe ici, pe colo defavorabilă, influențele infinit de păgubitoare ale barbarilor limitrofi [7] — dar necontenita luare în considerare a înaltului prototip din urma noastră și a înaltului țel din fața noastră ne va feri de descurajare și ne va învăța că menirea noastră nu este să trăim din milostenia lumii vechi, ca niște cerșetori, sau să robotim ca niște servi pentru posteritate, căci, așa cum fiecare om în parte nu există doar de dragul speței, ci ca un scop în sine, tot astfel nici o epocă nu-și poate pierde, prin subordonare condiționată, drepturile ei de nepierdut în folosul izonomiei necondiționate [8]. Abia prin satisface-

---

[7] Aceștia au otrăvit relația externă dintre state și dintre popoarele civilizate, cu care au venit în contact, relație a cărei perfecțiune constituie condiția necesară pentru o constituție cetățenească perfectă. Vezi teza a șaptea a studiului menționat al lui Kant, care cuprinde un tezaur de înțelepciune istorică *(n. a.)*.

[8] Idei excepționale în legătură cu asta se găsesc în mai multe pasaje ale operei lui Herder, care apără cît se poate de frumos mult cumpănita experiență împotriva rațiunii unilaterale. Nici o artă omenească nu va ajunge să repartizeze egal inegala favoare a naturii. Dar, și în cazul maximei favorizări de către destin, savurarea și existența libertății în natură este : 1) *limitată* ca intensitate, întindere și durată ; 2) *întreruptă* în succesiunea ei ; 3) *scindată* în coeziunea ei — fragmentată. Dar dacă, în timp, libertatea nu poate exista fără natură, adică fără îngrădiri, iar dacă eul presupune în mod necesar un non-eu (v. *Bazele teoriei științei* de Fichte), atunci — dacă stabiliți libertatea neîngrădită ca menire a omenirii — libertatea nu poate fi atinsă deplin nici de specia întreagă, nici de individul izolat, fapt care n-ar putea fi posibil decît într-o desăvîrșită apropiere de infinit. Dar dacă, pentru menirea oricărei ființe libere și oricărei specii de asemenea ființe, stabiliți libertatea în funcție de măsura îngrădirilor ei, atunci fiecare își poate atinge fără excepție menirea și, într-adevăr, orice eficiență — oricît de limitată — a libertății împlinește un infinit moral pozitiv și oferă posibilitatea de-a gusta eternitatea *(n. a.)*.

Scanned with OKEN Scanner

rea raţiunii practice, pe care n-o poate asigura decît doar orientarea culturii moderne, forţa şi desăvîrşirea celei antice îşi capătă frumoasa lor valoare : şi, dacă istoria noastră trebuie să rămînă mereu nedesăvîrşită, ţelul nostru de neatins şi strădania noastră deci nesatisfăcută, totuşi acest ţel este totodată şi infinit de măreţ. Avem o mulţime de tablouri foarte luminoase sau foarte negre ale epocii, în care este receptat în mod grosolan şi redat de-a valma, în culori crude şi groase, orice lucru care atrage mai întîi atenţia ; — tablouri pe care nu le pot considera ca istorice decît cei ce sînt întru totul incapabili de a sesiza trăsăturile importante ale epocii şi cu atît mai puţin spiritul ei ; dar încă ne lipseşte o caracterizare critică deplină a acestei epoci, caracterizare care, în afară de o cunoaştere deplină a oamenilor — ştiinţă şi istorie pură şi desăvîrşită a omenirii —, să mai presupună încă, reunite, ca nişte condiţii subiective, şi un nivel înalt al culturii, o superioritate a spiritului, o tărie a sufletului, o maturitate a judecăţii, o dispoziţie şi o orientare autentică a întregului suflet, însuşiri care, chiar şi separat, se întîlnesc rareori. De aici şi afirmaţiile contrare : 1. că ar fi prea tîrziu ; că orice forţă de acţiune este paralizată pentru totdeauna ; că prototipul lumii antice nu mai poate redresa omenirea ci o poate, cel mult, chinui cu conştiinţa propriei sale decăderi ; 2. că cultura epocii se află la un asemenea nivel ridicat încît nici nu are nevoie de asta ; şi că, dacă urmează să se înalţe şi mai mult, atunci dispune în sine de toate mijloacele pentru acest lucru. Să reţinem din cele două puncte de vedere : faptul că ele singure pot da existenţei noastre stabilitate şi culturii noastre unitate, că ele singure pot apăra de disperare şi trufie o epocă, care se ignorează singură în două feluri. Amintesc iarăşi doar primul fel — greşala obişnuită a celor ce vieţuiesc împreună mai mult cu anticii decît cu epoca lor —, anume că nici chiar moleşirea infinită, foarte largă, dar nu general răspîndită, nu este, poate, un simptom cu totul defavorabil. Acolo unde ochii turburi nu văd

Scanned with OKEN Scanner

decît zdruncinare, frămîntare, dizolvare, neputința disperării și spasmele morții, acolo un ochi mai limpede deslușește poate o străduanie mai generală și mai încordată care caută ceva de fapt perseverent în gîndire, simțire sau acțiune ; și, dacă noua varietate din toate sectoarele culturii luptă cu perseverența forțată a vechiului liber arbitru, atunci scopul ei nu este atît de mult să fie pur și simplu liberă, cît mai ales să-și dea singură legi noi cu o bază mai solidă, poate chiar și acolo unde nu pare încă să vrea acest lucru. O străduință extremă are două soluții : fie că forța este învinsă și se îneacă în disperare absolută, în moleșeală totală, în anihilare morală ; fie că rezistă, iar atunci din nevoia însăși se naște obiectul ei, iar din disperare un calm nou și mai bun. Dacă toate fenomenele epocii noastre pot fi raportate la aceste două trăsături opuse, dacă libertatea trebuie să învingă complet pînă la urmă, în mod necesar, după ce a cucerit preponderența asupra naturii noastre în punctul central al culturii unei mase, atunci anxietățile epocii noastre nu sînt poate nimic altceva decît durerile îngrozitoare ale naturii din a cărei poală se naște o epocă nouă, mai bună. Această disperare și acea trufie, care aproape că nici nu merită să fie combătută în mod serios, ar trebui să ne îndepărteze cu totul de studiul antic, dacă ar deveni generale : desmembrarea diferitelor componente ale culturii, care capătă tot mai multă importanță, pe măsura înălțării acesteia, ar putea să-i dea o orientare cu totul greșită, să-i zdruncine întru totul acțiunile ei binefăcătoare, deoarece tocmai plenitudinea este cel mai măreț și mai frumos lucru dintre toate cele pe care ni le putem însuși de la antici. Sperăm de la cultura, reforma sau revoluția religioasă, filozofică, estetică, morală, politică numai restabilirea și înnobilarea omenirii, în timp ce degradăm orice altă cultură ; în vreme ce doar cultura deplină a omului plenar merită acest nume și corespunde menirii noastre ; în vreme ce este totuși atît de limpede că toate aspectele primordiale ale misiunii omenești au drepturi egale între ele și o valoare necondiționată. Preponderența care re-

vine unei singure părți izolate nu poate fi decît condiționată, așa cum moravurile și gustul erau punctul central al culturii antice, pe cînd filozofia și politica sînt punctul central al culturii moderne.

Literatura [1]

Cele mai importante apariții literare, atît în domeniul științei, cît și în acela al artei, alcătuiesc astăzi în Germania un întreg atît de multiplu îmbinat, de concordant și totodată atît de larg cuprinzător, încît zadarnic am căuta nu numai în epoca modernă, dar chiar și în antichitate, un exemplu de asemenea activitate neostoită și de acțiune reciprocă universală a tuturor acelor arte și științe a căror singură, dar eminentă caracteristică este de a-l conduce pe om mai aproape de natura și menirea lui divină sau de a-l face mai demn.

Cea mai îndrăzneață libertate a gîndirii este într-un fel nu numai activată, ci și constituită și organizată, așa încît, în continuare, nu trebuie să ne îngrijim decît de răspîndirea generală și dezvoltarea și mai îngrijită a bunului o dată cîștigat și care nu mai poate fi pierdut. Devenită ea însăși știință serioasă, arta poetică le însuflețește pe toate celelalte prin spiritul și forța supremei ei înfloriri ; simțul artistic și sagacitatea științifică strictă însoțesc cea mai temeinică și bogată erudiție, iar lumina intuiției spirituale se răspîndește tot mai mult peste toate artele și ramurile cunoașterii.

Chiar și ceea ce este mai minunat e nedesăvîrșit și nu e răspîndit în general ; dar, privite chiar și numai din asemenea puncte de vedere exterioare, au fost realizate

---

[1] Publicat în revista *Europa*, editată de Fr. Schlegel, vol. I, Frankfurt am Main 1803, pp. 41—63 *(n. tr.)*.

în scurtă vreme cele mai mari progrese. În timp ce prin prelegerile lui Fichte [2] și A. W. Schlegel, ținute într-unul din cele mai de seamă orașe ale Germaniei, se răspîndește în mod fericit știința și simțul artistic, chiar și printre clasele sociale norocoase care nu se dedică în mod exclusiv studiilor, iar la Universitatea din Jena tinerii sînt îndrumați necontenit, mai ales prin strădaniile lui Schelling [3], pe baza unui învățămînt temeinic, spre o concepție transcendentală care le ușurează treptat sesizarea a tot ce este excepțional, dacă au uitat limitările sistemului. Limba și versificația au atins în acea vreme o treaptă de perfecțiune aptă să exprime cît mai adecvat profunzimea de gîndire a operelor literare, și astăzi nu mai lasă decît foarte puțin de dorit ; și, în timp ce Goethe a dat în limba germană un exemplu de claritate și grație rar întîlnite în alte limbi, Tieck s-a străduit cu cel mai mare succes să conducă limba îndărăt la izvoarele ei și să-i redea întreaga bogăție și vigoare pe care le-a posedat în vremurile vechi. Pe scena germană a dominat pînă acum proza și platitudinea, actorii aproape că uitaseră să mai declame versuri. Dar, în prezent, reprezentarea lui *Hamlet* de Shakespeare conform originalului, a tragediilor lui Schiller, a *Ifigeniei* lui Goethe, a lui *Ion* și a lui *Alarcos*, la care mai putem adăuga și *Frații* de Terențiu, ca și alte multe traduceri metrice [4], oferă o serie de încercări de prezentare poetică pe scenă, la care nu numai succesul în sine, comparat cu sărăcia de pînă acum, trebuie să cores-

---

[2] Fichte fusese izgonit din Jena în urma disputei pe tema ateismului și se dusese la Berlin ; din prelegerile ținute aici au luat naștere cărțile : *Despre menirea omului* (Berlin 1800) și *Principii ale erei contemporane* (Berlin 1806) *(n. ed.)*.

[3] Schelling a ținut cursuri la Jena începînd din 1798 *(n. ed.)*.

[4] *Hamlet* de Shakespeare a fost pus în scenă la Berlin de Iffland, la 15 octombrie 1799, după traducerea lui Schlegel. *Ifigenia în Taurida* a lui Goethe a fost reprezentată în prelucrarea lui Schiller la 15 martie 1802 la Weimar și la 27 dec. 1802 la Berlin. *Frații* lui Terențiu s-au reprezentat, din inițiativa lui Goethe, pe scena teatrului din Weimar la 24 oct. 1801, în prelucrarea lui Hildebrand von Einsiedel *(n. ed.)*.

pundă dorințelor amatorilor de artă, ci care ne dau totodată speranța că va exista în curînd un fundament suficient pentru ca, sub o direcție asemănătoare cu aceea a teatrului din Weimar, să întemeiem un teatru care să-și afle existența întru totul numai în domeniul artei frumoase ; cu atît mai mult, cu cît traducerea metrică și fidelă a lui Shakespeare — atunci cînd capacitatea poetică a spectatorului, ca și a actorului va fi suficient de exercitată — va fi oferit deja unui asemenea teatru un număr destul de mare de piese, care să poată fi considerate, pentru acest scop, aproape ca autohtone.

Bărbații care au ctitorit și întemeiat de fapt literatura germană în acest secol sînt, în special, Klopstock, Winckelmann și Lessing ; toți trei demni, în diverse feluri, de cea mai mare laudă și glorie și toți trei exercitînd cea mai categorică influență asupra națiunii noastre. Klopstock a întreprins primul marea operă de curățare, cel puțin în linii mari, a limbii de barbaria ce domnea, fără a acorda însă vreun spațiu pentru ceea ce se revărsa din străinătatea cultivată, și totodată a apropiat-o întrucîtva de vechile surse, singurele autentice. În domeniul poeziei însăși, a schițat singura cale justă, prin faptul că a vrut o poezie mitică și a năzuit în mod serios către sferele cele mai evoluate, chiar dacă felul în care a tratat atît mitologia nordică, cît și pe cea creștină, nu este deloc cel pe care noi să-l putem considera ideal sau măcar just, deoarece, mai ales cu privire la mitologia creștină, protestantismul lui, dus pînă la incapacitatea de a simți orice aspect contrariu sentimentelor sale, face imposibilă, pentru felul său de gîndire, o concepție poetică a creștinismului.

Entuziasmul lui Winckelmann[5] pentru antichitate și artă, prezent într-o operă nemuritoare, ca o masă imensă de cultură superioară în mijlocul decăderii și sărăciei lumii literare, a devenit temelia a tot ce este mai bun și mai nobil printre noi. Istoria lui — mai filozofică decît oricare alta pînă la el, pentru că este, cu simplitate

---

[5] Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) a dat capodopera sa în *Istoria artei antichității* (Dresda 1764) *(n. tr.)*.

clară, ceea ce trebuie să fie orice istorie, adică istorie naturală, fizică, aptă să dezvolte organismul interior al culturii — trebuie să fie considerată, tocmai din această cauză, ca poezie inconștientă ; iar el însuși trebuie să fie privit, în oricare măsură, ca un precursor al lui Goethe. Spiritul lui Lessing, perspicacitatea lui dialectică și duhul lui polemic, toată particularitatea și multilateralitatea lui literară vor mai rămîne pentru noi un exemplu demn de imitat, cîtă vreme va dăinui situația actuală a literaturii noastre, cîtă vreme vor exista și vor trebui să existe jurnale și broșuri. Cariera literară a lui Goethe este cea mai instructivă introducere la epoca nouă și la studiul poeziei în general ; el trebuie să fie considerat ca baza culturii noastre. Dealtfel a și exercitat o influență considerabilă în fiecare perioadă a vieții sale ; totuși, adeseori nu chiar pe moment, ci abia după un interval de timp apreciabil ; în special, celor mai izbutite opere din culegerea care a apărut la sfîrșitul deceniului al IX-lea le-a fost recunoscută abia mult mai tîrziu întreaga lor valoare, iar această recunoaștere a fost, de cele mai multe ori, o consecință a lumii filozofice, a idealismului, a acestui cel mai mare fenomen al literaturii noi, prin care trăsătura caracterizantă a esenței acestei literaturi — universalitatea și spiritul progresist de libertate — a fost constituită și asigurată științific.

Idealismul este punctul central și baza literaturii germane ; fără el nu este posibilă o fizică în stare să cuprindă totalitatea naturii, iar poezia superioară, ca o altă expresie a aceleiași perspective transcendentale a lucrurilor, nu se deosebește de el decît prin formă. Fără principii de filozofie, nici măcar erudiția nu va putea proceda după o metodă riguroasă care, aplicînd cu siguranță simțul artistic mai fin, să se poată ridica pînă la critica istorică, pentru care, de obicei, lipsește înțelegerea așa cum lipsește și capacitatea filozofică, ca de pildă la cele mai multe națiuni din Europa actuală, cu excepția germanilor. A începe epoca prezentă a literaturii germane cu apariția sau răspîndirea filozofiei kantiene nu pare să fie util. Căci oricît de utilă, ba chiar necesară ca mijloc de

stimulare a gîndirii independente generale, ar părea bogăția combinatorică de idei a acestui spirit bine dotat și profund în gîndire, și oricît de incontestabil ar fi faptul că în scrierile lui se găsesc și unii germeni de individualism izolați, totuși rezultatele filozofiei sale ne-ar putea îndepărta prea mult de adevăr. În domeniul speculativ, Kant încheie cu părerea că nu sîntem în stare să cunoaștem cîtuși de puțin tocmai acel lucru unic, singurul care este cert și limpede, esența dumnezeirii; pentru morală însă, el vrea să acorde formei prioritate asupra materiei, fapt ce nu-i poate trece prin minte nici unui om care a aflat realitatea supremă. Posteritatea poate că va aprecia măreția de spirit a acestui bărbat eminent mai cu seamă după scrierile sale fizice, după *Teoria cerului* și *Principiile de început ale științei naturii*[6], în timp ce scrierile sale filozofice, dimpotrivă, cu greu nu vor fi date uitării. Pare mai sigur să începem această epocă cu Fichte; nu numai pentru că a elaborat, primul, cît se poate de strict și de precis științific, Principiile libertății în mai multe înțelesuri ale acestei enunțări și acordîndu-i valori multiple, spulberînd în schimb pe cît posibil prejudecăți care se opuneau acestor principii, ci mai ales pentru motivul că a descoperit absolut singur și a elaborat metoda justă în filozofie, organizîndu-și propria gîndire liberă într-o artă; un merit care, și numai singur, ar fi suficient să-i asigure nemurirea. De aceea nici nu are elevi în înțelesul obișnuit, ci numai prieteni, în timp ce filozofia kantiană a degenerat numaidecît într-o sectă și o epidemie, care a fost mai rea și mai săracă din punct de vedere spiritual decît oricare dintre cele precedente. Dar, de cînd acel bărbat eminent a trezit atît de viguros geniul libertății și a zguduit conștiința în adîncu-

---

[6] Titlurile complete sînt: *Istoria naturală generală și teoria cerului* (Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, Königsberg, 1755) și *Principii metafizice de început ale științei naturii* (Metaphysische Anfangsgründe der Naturwiessenschaft, Berlin, 1788) *(n. ed.)*.

rile ei creatoare, s-au manifestat și în celelalte domenii ale gîndirii și culturii umane cele mai importante transformări și revoluții și abia dacă a mai rămas vreo artă sau știință care să nu fi fost iluminată de licărul contemplației intelectuale și care să nu fi început să simtă urmările binefăcătoare ale idealismului.

Filozofia, fizica, poezia și știința, în cea mai puternică și eficientă alianță, ne făgăduiesc cea mai fericită dezvoltare a invenției și culturii, într-o serie continuă de idei și gînduri cu adevărat noi și excelente. Trăind în acest mare ansamblu și participînd la el, vrem să adunăm din cînd în cînd cele mai importante apariții din literatură, și să arătăm, în puține trăsături, importanța fiecăreia dintre ele, din punctul nostru de vedere.

Poezia va fi punctul central și țelul considerațiilor noastre, deoarece credem că ea ocupă într-adevăr acest loc în ansamblul artei și științei. Filozofia însăși este totuși doar un „organon", o metodă, o constituție a adevăratului fel de gîndire, adică a celui divin, care reprezintă tocmai esența poeziei adevărate ; filozofia este, așadar, doar o instituție de cultură, instrument și mijloc pentru ceea ce este poezia însăși. Dar ce altceva ar fi oare fizica — atunci cînd se va fi născut din idealism una nouă, desăvîrșită — decît o expresie materială a idealismului, o reprezentare senzorială și vie a acelui adevăr suprem ? Numai atunci, cînd va fi desăvîrșită această fizică filozofică, pentru care există încă de pe acum o anumită premisă, ne vom putea aștepta ca principiul divin să predomine și să învingă pretutindeni, întrucît el va fi limpede pentru oricine și va fi aproape imposibil să nu te declari adeptul lui. Așa cum nu se poate acționa în exterior decît pe această cale, întrucît toate cuvintele sînt totuși limitate la o sferă restrînsă și rămîn, pentru lume, de cele mai multe ori fără efect, tot așa istoria și erudiția sînt mijlocul educativ necesar al oricărui artist și gînditor, hrana indispensabilă a spiritului său. Astfel noi considerăm poezia ca prima și cea mai înaltă dintre toate artele și științele ; căci, și ca știință, ea este, în adevăratul

înțeles, același lucru pe care Platon l-a numit dialectică, iar Jakob Böhme teozofie, adică știința a tot ceea ce este cu adevărat real. Nici filozofia nu poate avea alt obiect, dar ceea ce o deosebește este faptul că ea se apropie de acest obiectiv numai într-un mod negativ și prin prezentare indirectă, deoarece orice prezentare pozitivă a întregului devine inevitabil poezie.

Dar, așa cum poezia trebuie considerată ca ultim țel și supremă desăvîrșire a ansamblului, tot așa idealismul trebuie privit ca o condiție esențială *sine qua non,* ca un mijloc de menținere și ca o temelie a literaturii noastre noi.

Progresele idealismului pot fi rezumate cel mai bine dacă, în scopul acesta, îl împărțim, după maniera matematicii, cel puțin în idealism pur și aplicat. Pentru desăvîrșirea și dezvoltarea interioară a filozofiei nu este nimic mai necesar decît perfecționarea metodei sintetice ; totuși acest lucru este numai condiția negativă, esențialul fiind libertatea spiritului, pentru a cărei obținere — întrucît, oricum, supremul adevăr nu poate fi rostit niciodată cu totul adecvat — se impune neapărat să nu lipsească vreodată concepțiile specifice și formele de prezentare ale principiilor, căci altfel ia naștere o manieră școlărească și o închistare a ideilor. În această metodă nu s-a realizat nici un progres însemnat de la Fichte încoace ; și chiar și în privința principiilor caracteristice, recolta n-a fost atît de bogată, pe cît ar fi trebuit să ne așteptăm. De la *Cuvîntările despre religie* ale lui Schleiermacher[7] încoace, (care de fapt nu-și au locul aici decît pentru că presupun cît se poate de precis o concepție diferită a idealismului, dar nu recunosc acest lucru decît indirect și nu-l expun pe larg și intenționat), cea mai importantă operă este *Prezentarea*

---

[7] Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768—1834), filozof și teolog evanghelic german, a devenit celebru prin scrierea *Despre religie. Cuvîntări către oamenii culți dintre disprețuitorii ei,* (publicată anonim în 1800), unde profesează un idealism romantic-creștin *(n. tr.).*

sistemului său publicată de Schelling[8] în „Jurnalul pentru fizica speculativă". Consecvența și claritatea prezentării din cadrul primelor principii este foarte lăudabilă ; dealtfel și realismul (pe care nu-l recunoaștem de fapt ca filozofie integrală, ci ca pe un element necesar al ei), prezentat ca un sistem teoretic, nu va putea lua alt aspect decît cel care este înfățișat aici.

Aceleași observații pe care le-am făcut referitor la autorul cuvîntărilor despre religie sînt valabile și pentru profundul filozof al naturii Baader[9], și pentru Hülsen[10], care pare să se apropie mai mult de domeniul poeziei, pentru că se limitează necontenit la acel domeniu sau la acel punct de vedere de unde rămîne vizibil, cu toată claritatea, tot ceea ce este mai înalt ; dar dispar toate separațiile și diviziunile, chiar și cele ale științei și artei. Este o pierdere pentru filozofie, atunci cînd asemenea bărbați se retrag din literatură.

În idealismul aplicat, recolta a fost cu atît mai mare, avînd în vedere durata redusă de timp de cînd s-a manifestat. Dreptul natural al lui Fichte[11] este bine cunoscut sub aspectul conținutului și a fost admirat din totdeauna ca o capodoperă a metodei sintetice, de către toți cei care îl înțeleg. Scrierea sa referitoare la Statul comercial închis poate trece drept un model al felului cum

---

[8] Friedrich Wilhelm Josep'h Schelling (1775—1824), filozof german idealist, publică în revista amintită (caietul 4) *Prezentarea sistemului meu de filozofie* prin care influențează programul romantismului, unind filozofia cu poezia *(n. tr.)*.

[9] Fr. Xavier von Baader (1765—1841), filozof german și reprezentant principal al curentului teozofic din doctrina lui Schelling, la a cărui cristalizare a avut o contribuție importantă. *(n. tr.)*.

[10] August Ludwig Hülsen (născ. 1765), filozof german, adept al doctrinei lui Fichte. *(n.tr.)*

[11] Pentru teoria dreptului natural a lui Fichte vezi : *Baza dreptului natural,* (Grundlage des Naturrechts, Jena 1796 II) și *Statul comercial închis. O schiță filozofică ca anexă la teoria dreptului și probe ale unei politici livrabile în viitor* (Der geschlossene Handelsstaat. Ein philosophischer Entwurf als Anhang zur Rechtslehre und Proben einer künftig zu liefernden Politik, Tübingen 1800) *(n. ed.)*.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să scrie un filozof pentru publicul ce se interesează în primul rînd de politică ; dealtfel rareori s-a scris cu asemenea claritate și totodată cu asemenea concizie. Cu excepția teoriei științei, Fichte nu apare în nici un alt domeniu în asemenea măsură în calitatea sa de gînditor original și, în ceea ce privește mai ales ultima scriere amintită, și de observator foarte pătrunzător.

Filozofia naturii a lui Schelling [12] trebuie să se lovească de multă rezistență din partea empirismului cras, pentru a cărui distrugere era destinată ; cu atît mai puțin trebuie să ne temem, însă, că aspectul neștiințific și ignoranța din acest domeniu vor repurta victoria, cu cît Ritter [13] a statuat în același timp exemplul unei fizici care este empirism pur și care satisface totuși, prin rigorismul metodei, cele mai stricte cerințe de natură științifică. Dacă acest spirit ar fi dominat în general, atunci n-ar mai exista descoperiri întîmplătoare, ci numai invenții intenționate după o metodă ce progresează sigur.

Temelia unei prezentări istorice a naturii a pus-o mai ales Steffens [14], în *Contribuții la teoria pămîntului*. Punctul de vedere istoric formulat aici este, după convingerea noastră, cel mai elevat ; numai că ar fi de dorit ca Steffens să-și schimbe metoda ; adeseori el n-a ajuns pînă la o adevărată sinteză a empirismului și pînă

---

[12] Referitor la „filozofia naturii" a lui Schelling vezi scrierile sale : *Prima schiță a unui sistem al filozofiei naturii* (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, Leipzig și Jena 1799) ; *Introducere la schița sistemului filozofiei naturii sau despre noțiunea fizicii speculative și organizarea internă a unui sistem al acestei științe* (Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie oder über den Begriff der spekulativen Physik und die innere Organisation eines Systems dieser Wissenschaft, Leipzig și Jena 1799) *(n. ed.)*.

[13] Johann Wilhelm Ritter (1776—1810), fizicianul german al romantismului ; Schlegel i-a închinat un panegiric în cantona *Lui Ritter* (An Ritter) publicată în *Jurnalul poetic al lui Tieck* (Tiecks poetisches Journal, 1, 1, 217) *(n. ed.)*.

[14] Heinrich Steffens (1773—1845), filozof idealist născut în Norvegia, discipol al lui Schelling, prin intermediul căruia a intrat în cercul romanticilor. A studiat la A. G. Werner, la Freiburg, și a aprofundat teoria evoluției a lui Schelling *(n. tr.)*.

la o concepție mai înaltă a întregului, căci filozofia naturală brută și faptele brute stau izolate, unele lîngă altele. În afară de valoarea sa specifică, această operă devine și mai importantă prin faptul că conține teoria geognostică a lui Werner [15].

Chiar și cuvîntările despre religie, pe care le-am mai amintit o dată, pot fi menționate aici, cel puțin în măsura în care, prin ele lumina concepțiilor intelectuale este răspîndită asupra unei regiuni sau, mai curînd, este condusă îndărăt înspre ea ; regiune care trebuie să fie considerată ca sol național și ca prima ei patrie ; de la o vreme încoace tocmai aici s-a manifestat cel puțin acțiunea ei binefăcătoare — fapt care cu greu ne va părea verosimil în cele ce urmează. Desigur că nimeni dintre cei care au folosit această operă nu-și vor putea închipui o asemenea separație între filozofie și religie, separație care le-a făcut pe amîndouă să fie ca un fel de partide opuse, cînd de fapt nu sînt diferite decît ca literă și formă, însă întru totul identice ca spirit și esență.

Dar spiritul idealismului a fost aplicat și la multe alte domenii și obiecte ; iar asemenea concepții au fost difuzate în masă chiar și prin jurnalele cu largă răspîndire, dintre care amintim aici, în special, „Athenäum“ și „Propyläen“ [16]. Faptul că acestea din urmă nu continuă să mai apară în forma de pînă acum este cu atît mai regretabil, cu cît o dezvoltare mai amănunțită a noii clasificări a antichităților după epoci (care a fost comunicată mai întîi în „Die Horen“ [17]) se numără printre dorințele orică-

---

[15] Abraham Gottlob Werner (1749—1817), mineralog și geolog german, profesor la Academia de mine din Freiburg, întemeietorul geologiei ca știință independentă, de unde și numele de „părinte al geologiei“. Pasajul de mai sus se referă la studiul său : *Contribuții la istoria naturală internă a pămîntului. Prima parte* (Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde. Erster / und einziger / Teil Freiburg 1801) *(n. tr.)*.

[16] „Propyläen“, publicație periodică editată de Goethe (Tübingen, Cotta 1798—1800), care urmărea să transpună în arta plastică principiile clasiciste ale școlii din Weimar *(n.ed.)*.

[17] Heinrich Meyer, prietenul lui Goethe, publicase în revista „Die Horen“ (1795, nr. 2, p. 29) : *Idei pentru o viitoare istorie a artei“ (n. ed.)*.

rui prieten al lumii antice și cu cît prezentarea excelentă și general inteligibilă a multor principii de artă certe și verificate bucură pe orice cunoscător tot atît de mult pe cît trebuie să-l intereseze, chiar și numai din punct de vedere istoric, concepțiile artistice ale unui poet atît de mare și cu experiență artistică. În această revistă ni se pare că a fost găsit tonul propriu-zis de prezentare care pare cel mai potrivit în acest gen, anume: de a gîndi și de a scrie într-un spirit universal, cît mai limpede și clar cu putință, dealtfel însă degajat și fără altă pretenție. „Athenäum" a contribuit într-un mod foarte viguros la realizarea separației dintre ce este excelent și ce este prost în artă și în literatură; cu privire la universalitatea și spiritul ei liber, această revistă poate sluji, în general cu folos, ca o scriere introductivă la epoca mai nouă a literaturii germane, pentru toți cei care doresc să o înțeleagă din temelie. La începuturile acestei reviste, critica și universalitatea sînt țelul precumpănitor; în părțile ulterioare, lucrul cel mai esențial este spiritul misticismului. Să nu ne speriem de acest cuvînt; el exprimă vestirea misterelor artei și științei, care nu și-ar merita numele fără asemenea mistere; dar mai ales exprimă apărarea viguroasă a formelor simbolice și a necesității lor împotriva înțelegerii profane. Remarcăm cu plăcere că multe concepții de acest fel, prezentate mai întîi în „Idei" (în Caietul al V-lea al acestei reviste) au fost acceptate de mai mulți filozofi; și au trecut în felul de a gîndi al unora dintre cei mai buni. Alături de jurnale, mai trebuiesc luate în considerare, căci fac parte din războiul comun, și traducerile și scrierile polemice, pe care din această cauză le desemnăm cel mai bine cu denumirea neprecisă de literatură. Ca traducător, Voss[18] a dat un exemplu de fidelitate ritmică care încă nu-și are egal;

[18] Johann Heinrich Voss (1715—1826), poet german și redactor al „Almanahului muzelor din Götingen", talentat traducător care a tălmăcit din poeții greci și romani, în special *Odiseea* lui Homer (1781) și *Metamorfozele* lui Ovidiu (1798). A. W. Schlegel a publicat în „Jenaische Allgemeine Litteratur-Zei-

iar Shakespeare a devenit autohton la germani prin traducerea lui A. W. Schlegel, ale cărei fericite consecințe trebuie să devină din ce în ce mai manifeste. Polemica a fost prelucată deopotrivă cu cel mai mare suscces : *Zerbino* al lui Tieck[19] rămîne în această privință o operă clasică, în care felul de a gîndi opus celui poetic este urmărit cu umor aristofanic, dar în care este schițată totodată, într-o manieră frumoasă, și poezia romantică și prețuirea ei ; sonetele, epistolele, romanța și cîteva cîntece pentru „Poarta triumfală“ adresate lui Kotzebue[20], pot fi puse alături de cele mai excelente poezii burlești ale italienilor și spaniolilor ; chiar dacă drama pare mai puțin artistic și fericit realizată, cea mai instructivă operă de acest gen este însă, poate, *Viața lui Nicolai* de Fichte[21], pentru că în ea au fost prezentate, cu o perspicacitate incomparabilă, principiile și originea manierei plate de a gîndi ; numai că ar fi fost de dorit ca autorul să fi dat acestei opere o ultimă retușare, ca să se poată alătura, și prin desăvîrșirea formei exterioare, domeniului artistic căruia îi aparține. Se vede că, în ce privește diferitele forme în care se poate manifesta polemica, superioritatea este pînă acum de partea celor poetice. Printre operele polemice în formă dialectică aș menționa o mică operă, dacă pot vorbi despre ea, întrucît se referă în special la mine. Este vorba de *Scrisori cu privire la Lucinde* (apărută în 1800 la Friedr. Bohn)[22]. Mie

---

tung“ (1796, nr. 262—267) o recenzie a traducerilor lui Voss din Homer, precizînd poziția romantismului față de activitatea lui de traducător *(n. tr.)*.

[19] Ludwig Tieck (1773—1853), poet și romancier german din cercul romanticilor timpurii de la Jena. *Prințul Zerbino sau călătoria spre bunul gust* a apărut în *Scrieri romantice* (Jena 1799), întrucîtva ca o continuare a *Motanului încălțat (n.ed.)*.

[20] În legătură cu această scriere vezi introducerea *(n. ed.)*.

[21] *Viața și părerile ciudate ale lui Friedrich Nicolai* de Johann Gottlieb Fichte, publicată de A. W. Schlegel (Tübingen 1801) ca un „pendant“ la *Poarta triumfală*, este cea mai adînc simțită lovitură dată de romantism lui Fr. Nicolai *(n. ed.)*.

[22] *Scrisori intime despre Lucinde* de Fr. Schleiermacher au apărut la Lübeck în 1799 *(n.ed.)*.

mi se pare totuşi că pledoaria în apărarea acelui roman este doar pretextul exterior al cărţii, scopul propriu-zis fiind polemica pură împotriva mai multor principii inorale de valabilitate generală ; iar sub acest aspect este desigur laudabilă. Sub aspectul stilului şi al hainei exterioare vom descoperi un scriitor cultivat. Mai lipseşte doar o teorie filozofică cuprinzătoare a luptei dintre principiul bun şi cel rău în spiritul omenesc, cu aplicare la epoca noastră. O contribuţie la asta am găsit în *Raportul limpede ca lumina soarelui* la lui Fichte [23], o excelentă scriere polemică. În nici o altă scriere de acest fel n-am găsit delimitarea binelui şi răului atît de sigur şi pătrunzător înţeleasă şi atît de clar şi limpede prezentată. Dealtfel oricare dintre scrierile mai noi ale lui Fichte este cît se poate de interesantă prin formă, chiar dacă în privinţa conţinutului nu poate fi decît relativ diferită de cele mai vechi. El este acum, de fapt, scriitor. În măsura în care la început a apărut doar ca inventator şi ctitor al teoriei ştiinţei, iar în a doua epocă a carierei sale a fost preocupat de aplicarea acesteia la dreptul natural, la morală şi la religie, în prezent pare să-l intereseaze cel mai mult forma literară şi, o dată cu aceasta, caracterul popular.

În Critica propriu-zisă nu s-a mai întîmplat nimic de seamă de la nemuritoarea analiză a poemelor homerice făcută de Wolf [24]. Dar, după un asemenea progres, ştiinţa poate să se şi odihnească cîtăva vreme ; cu privire la critica mea referitoare la Platon [25] va prezenta informaţii articolul următor.

Ne reîntoarcem la poezie pe care, în scopul aprecierii celor mai noi progrese, vrem să o împărţim, aşa cum au făcut anticii cu filozofia lor, în ezoterică şi exoterică, întrucît orice om imparţial va putea constata cu uşurinţă,

---

[23] *Raport limpede ca lumina soarelui asupra esenţei celei mai noi filozofii* (Berlin 1801) *(n. ed.).*

[24] Friedrich August Wolf (1759—1824) : „Prolegomena ad Homerum sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi", Vol. I, 1795 *(n.ed.).*

[25] *Critica lui Platon* este ultimul rest din traducerea lui Platon plănuită mai demult împreună cu Schleiermacher. *(n. ed.).*

Scanned with OKEN Scanner

prin observație sau prin cugetare, că aceste două tendințe sau scopuri sînt esențial diferite. Poezie exoterică, inteligibilă pentru orice om care nu este întru totul decăzut, numim acea poezie care înfățișează idealul frumosului în condițiile vieții omenești și care se limitează la sferele acesteia — adică poezia dramatică. Ezoterică numim însă poezia care îl depășește pe om și totodată tinde să cuprindă lumea și natura, fapt prin care trece mai mult sau mai puțin în domeniul științei și care ridică și față de destinatar pretenții incomparabil mai înalte sau măcar combinate. În acest gen am socoti nu numai poemele didactice cuprinzătoare, al căror scop nu poate fi totuși altul decît acela de a anula din nou separația — de fapt nefirească și condamnabilă — a poeziei și științei și de a mijloci între ele, sau poemele al căror scop propriu-zis ar fi să conducă poezia îndărăt la izvoarele ei, să restabilească mitologia și să dea din nou vechilor teme semnificația lor naturistă, dar și acea poezie care pornește de la ideea de a poetiza elementul opus poeziei, din viața comună, și de a învinge opoziția lui ; încercare în cursul căreia poezia poate să pară, nu arareori, că vrea să ia forma și recuzitele acelui element ; mă refer la roman. Este poate posibilă o interpretare greșită, atunci cînd spun că fiecare roman ar trebui să fie construit ca un fel de basm și că fiecare mitologie este negreșit astfel alcătuită, întrucît aplicarea mai strictă a acestei afirmații ar impune multe modificări. Din fericire însă, îmi vine întrajutor un exemplu care poate face ca afirmația mea să pară limpede oricărui om care vrea să-l studieze și care poate să-i arate trecerea de la roman la mitologie. Este romanul rămas neterminat *Heinrich von Ofterdingen* [26] de Novalis. Dacă ar fi putut termina ciclul de romane pe care l-a plănuit pentru a prezenta lumea și viața din cele mai importante și diferite puncte de vedere ale spiritului omenesc, am fi avut o operă pe care n-ar fi putut-o egala nici o alta, sub raportul utilității pentru educarea și

[26] Romanul acesta al lui Novalis a apărut în volumul său de *Opere*, editate de Fr. Schlegel și L. Tieck, Berlin 1802 (n. ed.).

stimularea fanteziei, și care ne-ar fi făcut să invidiem mai puțin bogăția anticilor în materie de dialoguri filozofice. Căci nici acest gen nu-l putem plasa altundeva decît aici și trebuie să-l revendicăm de la poezie, dar de la cea ezoterică, care trebuie să fie, firește, totodată și filozofie. De aceea, amintim intenționat abia în acest loc pe *Bruno* [27] de Schelling, care merită toată lauda ca primă încercare de acest gen în limba noastră ; ar merita și mai multe laude dacă, în loc de o simplă evocare a lui Giordano Bruno, l-ar fi înfățișat viu pe acest italian eminent, în acel mediu ambiant al unei epoci frumoase, cînd reînvierea vechii filozofii a reunit în perspectiva capodoperelor antice o serie de oameni geniali într-o prietenie intelectuală iar mărețele forme ale misticii din vremurile creștine mai vechi dăinuiau încă în fragmente. De asemenea, în privința conținutului, ar fi fost de dorit ca cele patru concepții filozofice, care sînt desemnate și reprezentate aici ca cele patru puncte cardinale ale adevărului, să fie înfățișate cu egală vigoare, fiecare din ele să fie înzestrată cît mai bogat cu putință, iar celelalte trei să nu rămînă, sub acest aspect, atît de mult în urmă față de realism, întrucît o operă de acest gen nu poate deveni interesantă și instructivă decît prin constanță (dialectică precum cele mai multe dintre operele platonice) sau prin universalitatea concepției.

Încă nu avem de prezentat poeme propriu-zis didactice de mari proporții, care să fi încercat să înfățișeze ansamblul idealismului în formă simbolică ; totuși, există și unele încercări importante care pot fi caracterizate numai sub raportul scopului și noțiunii acestui gen ; de exemplu, *Elegia alegorică* [28] a lui Schiller, care a apărut mai întîi în „Die Horen", *Prometheus* [29] și *Alianța bisericii* [30] de

---

[27] Titlul complet este : *Bruno sau despre principiul divin și cel natural al lucrurilor*, Berlin 1802 (n.ed.).

[28] Este vorba de poezia lui Schiller (apărută în revista „Die Horen" 1795) intitulată ulterior *Plimbare* (Spaziergang) *(n. ed.)*.

[29] Apărută în „Almanahul muzelor" (pentru anul 1798) scos de Schiller *(n. ed.)*.

[30] Titlul complet este : *Alianța bisericii cu artele*, și a apărut în volumul *Poezii* (1800, p. 143) *(n. ed.)*.

Scanned with OKEN Scanner

A. W. Schlegel, alături de mai multe alte poezii ale acestuia din urmă.

Pentru noțiunea de poezie mitică în general, cel care trebuie citat este Tieck. Așa cum Goethe a dezvoltat poezia pînă la rangul de artă, tot așa tinde Tieck, dimpotrivă, s-o conducă îndărăt la sursa primordială a vechilor afabulații. *Genoveva* [31] rămîne în această privință o apariție divină. Dacă elementul pitoresc din prima jumătate a poemului și cel muzical din a doua jumătate ar fi ceva mai mult reliefate, atunci ar deveni vizibil și efectul dramatic al poemului, care se pierde acum din cauza dimensiunilor vaste și a diferitelor întîmplări neprevăzute.

Primirea de care s-a bucurat almanahul lui Tieck și A. W. Schlegel [32] dovedește că, în linii mari, publicul nu este lipsit de simț poetic, ci doar de noțiuni juste cu privire la poezie, ba chiar de primele noțiuni fundamentale. Se pare că lumea știe atît de puțin că poezia superioară și mitologia sînt doar una, încît a fost neplăcut impresionată chiar și de cele cîteva încercări mitice, deși sînt foarte moderate și doar preliminare ; de aceea, cei care se îndeletnicesc cu difuzarea teoriei artei trebuie să-și îndoiască zelul și, pe cît posibil, și caracterul popular al expunerii, pentru a pune în circulație prime noțiuni elementare.

Imaginile minunate scrise de Sophie Bernhardi [33] vădesc un talent categoric pentru poezie și versificație ; sensibilitatea delicată și melancolia care însuflețesc întreaga operă sînt cu atît mai frumoase, cu cît sînt împletite pretutindeni cu o notă copilărească. Proza este mai puțin cultivată decît versurile și totul ar trebui să fie plăsmuit încă o dată, pentru a apărea tot atît de minunat, pe cît a fost intenționat.

---

[31] *Viața și moartea sfintei Genoveva*, apărută întîi în *Poemele romantice* ale lui L. Tieck (Jena 1802) *(n. ed.)*.

[32] *Almanahul muzelor pentru anul 1802*, editat de A. W. Schlegel și L. Tieck (Tübingen 1802) *(n. ed.)*.

[33] Sophie Bernhardi (1775—1833), sora lui Tieck, care a scris *Imagini minunate și vise în unsprezece basme (n. ed.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a şaptea din *Scrierile noi* ale lui Goethe [34] este, în afară de cîteva cîntece încă necunoscute (un gen în care mîna maestrului apare mereu deosebit de fericit inspirată), interesantă mai ales prin faptul că aici elegiile, epigramele şi idilele apar reunite într-un tot, aşa cum trebuie să fie de fapt considerate pentru a putea fi înţelese. Progresele poeziei exoterice sau dramatice au fost deja amintite provizoriu. Efectul pe care l-a produs Ioana din Orleans a lui Schiller este îmbucurător, întrucît dovedeşte capacitatea de a simţi frumuseţea divină a acestui subiect. Este meritoriu faptul de a-l fi găsit şi ales, întrucît era nevoie de îndrăzneală pentru a-l realiza. Modificările pe care le-a întreprins autorul în privinţa istoriei reies, în mod necesar, din maniera lui şi, de aceea, nu trebuiesc cîtuşi de puţin dezaprobate. Acest poet a axat pretutindeni interesul dramei pe şovăiala eroului între două situaţii opuse : aşa, de pildă, în *Wallenstein,* al cărei erou nu poate ajunge niciodată să ia o hotărîre, şi în *Maria Stuart* unde Leicester stă mereu în cumpănă între regina Scoţiei şi regina Angliei. Potrivit acestui fapt, trebuia să rămînă îndoielnic măcar în dramă — chiar de nu este şi pentru poet şi spectator —, dacă Ioana este posedată de un spirit bun sau rău, dacă e o sfîntă sau o vrăjitoare ; de aici şi acuzaţia adusă de tatăl ei — după Shakespeare şi după tradiţiile întru totul neistoriceşte părtinitoare —, cele ale englezilor, autoacuzarea Ioanei şi dragostea ei pentru Lionell, cruzimea achileică împotriva lui Montgomery, apariţia Cavalerului negru etc.

Tendinţa piesei *Ion* de A. W. Schlegel se orientează spre o tragedie întru totul antică, atît în privinţa subiectului şi a spiritului, cît şi aceea a formei foarte stricte. O asemenea tragedie încă nu avem. Ea ar depăşi şi părăsi, firesc, limitele poeziei exoterice şi dramatice întrucît pentru această sferă o dramă din viaţa antică, diferită de a noastră prin principiile cele mai intime, fie că ar

---

[34] Este vorba de volumul VII (apărut în 1800) al ediţiei *Noi scrieri ale lui Goethe* (Goethes Neue Schriften), apărută la Berlin în editura Unger (1792 şi urm.) *(n. ed.).*

rămîne plată şi generală, fie că, dacă ar fi temeinică, profundă şi adevărată, n-ar fi înţeleasă în motivele ei, chiar dacă ar înşela printr-o aparenţă de inteligibilitate; iar pentru poezia mitică ar fi un cîştig nu tocmai mărunt.

Scopul urmărit de *Alarkos* nu poate rămîne pentru nimeni neclar; urmăreşte să fie o tragedie în sensul antic al cuvîntului [35], dar cu subiect şi costumaţie romantică. În ce măsură scopul poetului a fost atins, rămîne să cerceteze alţii.

*

Despre literatura franceză nu se poate vorbi cîtuşi de puţin în acelaşi sens ca despre cea germană, pentru motivul că ea nu formează un tot. Ştiinţele fizice, literatura frumoasă şi erudiţia stau toate izolate, unele lîngă altele, şi nu se întrepătrund cîtuşi de puţin. Totuşi unele consideraţii generale asupra acestui subiect nu vor fi complet nepotrivite în acest loc.

Cu totul altfel este privită literatura franceză în Germania şi cu totul altfel aici [la Paris, *n. tr.*] În străinătate nimic nu pare mai agreabil şi mai interesant decît producţiile minţii, unde veselia iniţială a caracterului francez se dezvăluie în cea mai frumoasă înflorire, ca o cultură plină de spirit. Micile romane ale lui Voltaire, spiritualele opere sau cugetări ale unui Diderot şi Chamfort, comediile lui Beaumarchais, iar printre romane întrucîtva *Faublas*, iată ceea ce ne pare nouă mai ales şi mai bun în literatura franceză; iar dacă am voi să ne ocupăm şi de filozofia lor, atunci interesul şi preferinţele noastre ar fi mai curînd atrase de materialismul hotărît al cîtorva filozofi francezi din epoca lor cea mai fecundă, considerîndu-l ca o eroare viguroasă şi tinerească, decît de raţiunea seacă şi analitică a ideologiei. Dacă însă vrem să stabilim o comparaţie între noi înşine şi această naţiune în ce priveşte filozofia, atunci nu putem decît să ne limităm la ceea ce ei înşişi consideră filozofie şi ar trebui, deci,

[35] În special după idealul lui Eschil *(n.a.)*.

să acordăm preferință ideologiei, sub acest aspect. Cei mai mulți scriitori din acest domeniu sînt foarte prolicși și, de aceea, greu de citit. Opera senatorului Destutt Tracy [36] *(Projets d'Éléments d'Idéologie etc.)* este singura pe care o putem recomanda pentru concizia ei și, cu referire relativă la punctul lui de vedere, pentru precizia și spiritul ei științific. Ideologia trebuie să fie și o teorie a conștiinței și, dacă rămîne strict în aceste limite, atunci ajunge tot atît de puțin în conflict cu idealismul pe cît de puțin ar fi posibil un conflict între algebra superioară și aritmetica practică a celor patru operații. Faptul că noțiunea de conștiință este luată și reprezentată, în această știință, la o putere [matematică] foarte mică, nu poate fi criticat în sine; ba chiar, dacă ar fi posibil (fapt de care, totuși, ne îndoim) să sesizăm conștiința pe o treaptă și mai joasă, atunci ea ar fi mai curînd utilă ca document istoric pentru introducerea în idealism, decît opusă acestuia.

Tot astfel, tragedia franceză capătă pentru observator o importanță, pe care altfel n-ar avea-o, prin imensa și incalculabila influență pe care o exercită asupra culturii, elocinței și felului de a gîndi al francezilor, și pe care nu izbutești s-o cuprinzi în ansamblul ei decît la Paris; acele opere spirituale originale, în schimb, sînt recunoscute și apreciate cel mai puțin de către francezi. Cred că ar fi la fel de absurd și neîntemeiat să ne angajăm într-o polemică împotriva tragediilor lui Corneille și Racine, ca și să vrem să luptăm împotriva ideologiei. Ar fi mai interesant să înțelegem și să încercăm să explicăm fenomenul în întreaga sa ambianță și sub aspectul influenței sale vii.

După cum am mai spus, nu poate fi vorba de un ansamblu al literaturii franceze; dar, cu privire la diferitele ei părți, îi putem făgădui cititorului informații satisfăcătoare în cadrul rubricilor anunțate; iar aceste informații

---

[36] Antoine Louis Claude conte Destutt de Tracy (1754—1836), ca politician — prieten al lui Lafayette, ca filozof — senzualist de orientarea lui Condillac. Opera lui principală este *Eléments d'idéologie*, Paris 1801—1815 *(n. ed.)*.

vor consta, poate în cea mai mare parte, dintr-o apologie, adică dintr-o clarificare, îndreptată împotriva desconsiderării prea mari ce se împletește cu o înțelegere necorespunzătoare față de literatura franceză în Germania. Totuși, aceste rubrici, spirit și materialism, ideologie și teatru, sînt concepute încă doar subiectiv, din punctul de vedere al unui german, pentru care poezia și filozofia sînt polii oricărei literaturi și care tinde astfel să descopere pretutindeni cel puțin analogiile dintre ele.

Făcînd abstracție de asta, ar fi mai potrivit să considerăm chimia și elocința drept cele două ramuri principale ale literaturii franceze. În ambele domenii, națiunea franceză se poate prezenta cu o glorie nu tocmai mică, iar astăzi se poate da cu atît mai mult socoteală de ceea ce a realizat ea în această privință, cu cît chimia franceză, după includerea galvanismului în domeniul ei, poate fi considerată, pe drept, ca un întreg încheiat; elocința francezilor însă are un punct central clar și general inteligibil în Rousseau, din ale cărui surse s-au adăpat, mai mult sau mai puțin, cei mai buni oratori ai Revoluției, a cărei epocă a trecut și ea.

Despre poezia nordică

Producțiile mai ușoare ale poeziei pot fi comparate cu florile, dintre care fiecare primăvară aduce cu sine iarăși altele noi; sau chiar și cu fluturii ori alte efemere înaripate, care se rotesc în jurul florilor, iar în serile de vară plutesc și se joacă în strălucirea soarelui.

O critică în stare să discearnă cu precizie și să cîntărească cu strictețe nu prea se potrivește aici, iar măsura ei aproape că nu poate fi aplicată acestor produse ușoare ale unui moment fericit, copii ai primăverii și ai dragostei. La ce ne ajută oare să ne tînguim amarnic de faptul

că, primăvara și vara, vremea este supusă anumitor inegalități; sau să devenim nerăbdători atunci cînd unele insecte insuportabile ne tulbură plăcerea unei zile frumoase! Căci și în primăvara noastră răsună tînguirea privighetorii și cîntecul vesel al ciocîrliei! Mulțumiți că nu a amuțit chiar orice cîntec în epoca noastră din urmă, să luăm, așadar, darurile primăverii germane așa cum ni le oferă ea, fără să dorim mereu, zadarnic, un cer mai fericit și mai meridional. În pădurile noastre cresc sălbatic flori de mai, drăgălașe, și ar fi totuși nerod lucru să ne tulburăm singuri privelișteа unei grădini frumoase și pline de artă și plăcerea de-a o savura, amintindu-ne necontenit că totuși patria rozelor nu este Germania ci Persia, sau că una ori alta dintre roade sau flori sînt autohtone sub cerul ionic ori pe cîmpiile Italiei și că nu au existat și la noi chiar de la început.

Tinerețea este primăvara vieții, iar bucuriile simple ale naturii vor rămîne pentru mulți mereu scumpe. Dar mentalitatea omului este felurită și nu mic este numărul celor pentru care contează mai mult zgomotul orașelor și strălucirea bogată și schimbătoare a vieții sociale. Firește că în această privință sînt active și forțe spirituale mai variate, mai cultivate și mai ciudate decît în acele jocuri lipsite de artă ale sentimentului nemijlocit. Totul e cuprins de lupta cea mai vie, fiecare vrea să cîștige și să guste plăcerea, s-o ia înainte celuilalt și să strălucească în fața altora. Acest al doilea gen de poezie, care vînează aplauzele societății și stă în slujba spiritului orientat după modă, ar putea fi comparat cel mai bine cu îmbulzeala și furnicarul unui iarmaroc, indiferent dacă atrage mulțimea în fața scenei sale sau dacă este destinat doar pentru lectura ce umple orele de răgaz ale celor dornici să guste plăcerea. În cazul unui asemenea schimb general, totul e plin de viață și mișcare, fiecare vrea să cumpere sau să vîndă. Copiii întind mîna după primele zaharicale care le încîntă privirile, tineretul de cele mai multe ori după podoabe sclipitoare și după zorzoanele unei culturi spirituale superficiale; gloata se îmbulzește curioasă cînd în jurul unei barăci sau scene, cînd în jurul

alteia. Alții, mai ales vînzătorii, nu se gîndesc atît la satisfacția plăcerii, cît mai ales la cîștig, la bani și succes, și la felul cum pot înșela mulțimea și cum pot face uz de slăbiciunile oamenilor buni, pentru a le specula în folosul lor. Adeseori se înșeală deopotrivă și unii și alții, atît cumpărătorii, cît și vînzătorii, atunci cînd plata și aplauzele celor dintîi nu mai au mai multă valoare autentică decît zaharicalele inimii și zorzoanele inteligenței pe care le oferă ceilalți în schimb.

Cu toate astea, un asemenea comerț spiritual general este destul de atrăgător, de remarcabil și de artistic. Efectul pe care poate și trebuie să-l producă o piesă, un roman, asupra unui anumit public ori tocmai în această epocă și în lumina acestor concepții sau condiții poate fi calculat în oarecare măsură. Teoriile și sistemele artistice, felurite și opuse după diferitele puncte de vedere alese sau după prejudecățile înrădăcinate, sînt construite pe acest fapt și au devenit iarăși, la rîndul lor, obiectul unei emulații spirituale similare, al luptei însuflețite și al participării generale. Și acest fel de activitate este în firea omului ; ar fi, așadar, zadarnic și totodată nerod lucru să vrem neapărat s-o condamnăm. Ar fi de dorit, firește, ca în iarmarocul poetic — pentru a folosi în continuare aceleași imagini —, și mai ales în cel german, să domnească ceva mai multă ordine și unitate. Dar, după rezultatul de pînă acum, aproape nu ne mai putem îndoi că acest lucru este realizabil doar prin simpla critică și că aici n-ar trebui mai întîi să intervină hotărîtor o cu totul altă forță morală, care să instaureze ordine. Cît de rare nu sînt oare cazurile în care o critică tranșantă a izbutit cu adevărat să pună stavilă fluxului modei, să destrame în neantul lor iluziile cărora oricine, chiar dacă se știe înșelat, se dăruie iarăși cu atîta plăcere, pentru a scăpa de seriozitatea supărătoare a adevărului sau chiar și numai pentru a extirpa unele prejudecăți înrădăcinate.

Așadar, de pe acest tărîm, de unde nu se poate spera atît de ușor și atît de curînd într-un rezultat întru totul fericit și victorios, să ne îndreptăm mai curînd spre un domeniu cu mult mai puțin bătătorit. În afară de acea

poezie a primăverii și a clipei și de cealaltă care slujește moda și își face veacul în sfera vieții din societatea mai aleasă, mai există încă o a treia, mai veche decît celelalte două. Este poezia în însăși forma ei primară, sau legenda și poezia eroică, care nu este cantonată numai în domeniul artei, ci aparține deopotrivă de mult și istoriei, și anume preistoriei omului și naturii. Prin opoziție cu canalele derivate ale acelei poezii artificial-convenționale și orientate spre condițiile și fenomenele sociale, ea ar putea fi comparată cu un izvor pur și puternic ce țîșnește din stîncă ; dar, în ce privește farmecul exterior și plenitudinea senzorială, podoaba frunzelor și strălucirea florilor acelor poezii, ce izvorăsc nemijlocit din sentimentul vieții tinerești și al iubirii, s-ar putea asemăna cu acei munți străvechi, aspri și venerabili, care inspiră uimire și îl îndeamnă la reflecții pe călătorul singuratic, transpunîndu-l printre figurile uriașe ale epocii străvechi.

Aici își află întru totul locul și este realmente fecundă critica, însă ea trebuie să fie, după cum se înțelege de la sine, aproape integral istorie. Nu pentru a aprecia mărețele opere ale naturii după un criteriu arbitrar sau după o pondere adesea mult prea ușoară și efemeră, ci pentru a le tălmăci și interpreta, pentru a le atribui locul lor adevărat și a le face mai general inteligibile. Cercetarea și interpretarea acestor vechi monumente ale legendei se poate compara cu munca minerului ; a minerului care cercetează natura în adîncurile ei și o tălmăcește pentru alții. Acolo jos își au înfipte rădăcinile și dormitează ascunse acele forțe și metale, aurul și fierul, care, aduse la suprafață, pun totul în circulație și în mișcare, împodobesc cîmpiile cu binecuvîntarea fertilității sau colorează ogoarele și fluviile cu sînge ; aici odihnesc închise cele mai înviorătoare forțe curative și cele mai mortale otrăvuri, apoi acele substanțe obscure din care, cu puțină artă, se poate dezvolta cea mai luxuriantă diversitate de strălucitoare jocuri de culori ; în fine, diferite alte lucruri tainice, toate împrăștiate și îngropate sub ruinele unei uriașe lumi scufundate.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o asemenea dispoziție sufletească trebuie să ne apropiem de vechile monumente ale legendei eroice, pentru a le înțelege și tălmăci. Am vrea să încercăm, de bună seamă, să comunicăm aici considerații de acest fel, cel puțin în limitele domeniului artei poetice naționale. Dar, în această privință, ne interesează cu precădere doar scoaterea la lumină a metalului pur al vechii poezii. Cei care și-au făcut o îndeletnicire din faptul de a-l retopi în repetate rînduri, de a-i aplica o pecete mai mult sau mai puțin general valabilă sau doar arbitrară și de a-l pune în circulație în doze mici sînt și așa în număr destul de mare. De la Leibniz și Ekhard [1] încoace a sporit necontenit cunoașterea limbii germane, iar începînd cu Klopstock și Bodmer a sporit și aceea a poeziei vechi germanice. Dar mai ales în ultimii zece sau doisprezece ani, așa cum însuși sentimentul drăgostei de patrie a fost iarăși trezit și stimulat, și dragostea față de vechii noștri poeți naționali a devenit, în chip vizibil, mai generală și mai vie. Totuși mai lipsește încă mult pentru ca vechea literatură germană să fie pe deplin cunoscută, lucru care n-ar fi ușor chiar și cu mijloace mai bune și lucrări pregătitoare mai numeroase, dat fiind vastul ei cuprins. Chiar dacă excludem monumentele vechi saxone și nu luăm în considerare decît operele în limba germană de sus de la Otfried [2] încoace și, apoi, dacă presupunem jumătatea secolului al XVII-lea sau pacea vestfalică drept graniță ori piatră de hotar între Germania nouă și cea veche, chiar și în literatură, aceasta ar cuprinde un interval de timp de aproape opt veacuri, de la 870 pînă la 1650. În acest lung interval de timp, spiritul german a suferit numeroase modificări, mai mult decît un flux și un reflux, chiar unele transformări complete ; și mai multe zone din vastul său domeniu al influenței de odinioară sînt încă total necunoscute și

---

[1] Meister Eckhart (către 1260—1328), teolog și predicator dominican german, personalitate centrală a misticii germane *(n. tr.)*.

[2] Otfrid din Weissenburg (800—870), călugăr și profesor în școala mînăstirii Weissenburg, autorul poemului religios german *Christ (863—871)* (n. tr.).

asemănătoare unor țări încă nedescoperite. Chiar și în ce privește poezia, către care s-a îndreptat pînă acum cu precădere preferința cercetătorilor și a națiunii, mai există încă multe aspecte în care se poate merge și mai departe îndărăt; și trebuie să se recurgă la izvoare și mai adînci, dacă vrem ca arta și maniera germană să fie înțelese corect, așa cum au fost ele din vechime, și să fie însuflețite și trezite din nou, așa cum încă mai este posibil acum.

Acel adînc și atotpătrunzător sentiment al naturii ce strălucește din moravurile și instituțiile vieții germane, din care n-a izvorît mai întîi doar impulsul către libertate, ci și iubirea mai delicată și noțiunile de noblețe și onoare proprii nouă, este autohton deja în mitologia zeilor nordici și în *Edda*.

Oricîte modificări vor fi adus apoi influența creștinismului și moravurile mai blînde, s-a păstrat totuși mult din acel vechi fel de a gîndi și de a simți, chiar dacă într-o formă nouă, transformată. Prin întreaga epocă cavalerească, prin toate faptele și moravurile, prin poemele și alcătuirile Evului Mediu trece acest ton fundamental, asemeni acelei vîne nordice, și încă mai pulsează aceste sentimente în inimile tuturor popoarelor de origine germanică.

Mitologia zeilor lui Odin era comună germanilor de nord și saxonilor, ca și popoarelor scandinave; după o separație atît de lungă, cele două națiuni se găsesc încă înrudite, fiind, la început, un singur popor. De aceea, cu atît mai puțin poate să pară a fi împotriva firii lucrurilor sau prea departe de ea, dacă vom urmări poezia germană îndărăt pînă la izvorul ei nordic, *Edda*. Altfel stau lucrurile, firește, în privința celților și a legendelor sau monumentelor lor, care ne apar și ne rămîn, fără îndoială, mai străine. Chiar dacă istoricul află pretutindeni motive pentru a deosebi cu grijă triburile, moravurile și instituțiile celtice și gaelice de cele germanice, totuși nu se poate tăgădui faptul că aceste două națiuni, firește foarte deosebite prin originea lor, au luat multe lucruri

una de la alta, că popoarele nordice libere din Europa mai nouă au în general unele însușiri și concepții comune și că inițial coincideau în unele feluri aparte de a simți, străine anticilor, chiar încă înainte de contactul mai strîns pe care l-a adus creștinismul. Receptarea generală de care s-a bucurat Ossian în cele mai multe țări din Europa și dragostea cu totul deosebită cu care ni l-am apropiat în Germania pot confirma acest lucru. De cîte ori melancolia sentimentală a bardului scoțian, privită ca un mod de simțire și prezentare specific europenilor mai noi și provenind încă din străvechea epocă liberă, n-a fost opusă prezentării clare și senine a lui Homer și a altor antici !

Oricîte lucruri inexacte s-ar fi amestecat în aceste confruntări, oricît de puțin am putea fi de acord cu elogierea făcută de admiratorii exclusivi ai lui Ossian, totuși această apariție este îndestul de remarcabilă, chiar și numai prin efectele pe care le-a produs. După ce neautenticul și falsul Ossian al lui Macpherson a preocupat atîta vreme lumea și a declanșat atîtea dispute cu privire la valoarea sau lipsa sa de valoare poetică, nu poate părea inutilă comunicarea cîtorva observații cu privire la adevăratul și autenticul Ossian, care ne este făgăduit și oferit acum ; cu acest prilej vom încerca, înainte de toate, doar să obținem, în primul rînd istoricește, un teren solid pentru întregul fenomen. Căci legenda aparține numai pe jumătate artei poetice, în rest aparține și istoriei. Ambele elemente nu pot fi de fapt separate și, chiar și pentru valoarea și savurarea poetică a vechilor poeme eroice, este important mai înainte de toate să ne clarificăm în primul rînd istoric, să înțelegem unde se situează ele în timp, în ce spații etnografice adeșea limitate se desfășoară evenimentele lor, pe scurt să ne transpunem cu totul în lumea căreia îi aparțin și în care au luat naștere.

După ce în anul 1746 a eșuat ultima încercare disperată pe care a îndrăznit s-o facă un Stuart în Scoția pentru a recuceri tronul britanic ce-l ocupaseră predecesorii săi, guvernul a găsit că, pentru a preveni în viitor asemenea încercări, este necesar să transforme cîte ceva în

Scanned with OKEN Scanner

vechile instituții ale Scoției și să lege tot mai mult de Anglia această țară pînă atunci întru totul caracteristică și independentă în privința moravurilor și obiceiurilor, spre a contopi pe cît posibil provincia, oarecum abia recucerită, cu țara principală a întregului imperiu. Totuși a dăinuit pînă în vremea cea mai recentă, chiar și în operele spiritului și ale fanteziei, o deosebire sensibilă și evidentă între mentalitățile celor două popoare. Patriotismul scoțienilor, reprimat samavolnic, se va fi întors după acea catastrofă cu o dragoste cu atît mai fierbinte, așa cum se întîmplă de obicei în asemenea cazuri, la amintirile naționale vechi și la legendele vieții de odinioară și ale vechii glorii. Această atmosferă a contribuit la culegerea și difuzarea mai atentă a cîntecelor barzilor gaelici și, poate chiar și mai mult, la dragostea și însuflețirea cu care au fost primiți mai întîi în țara lor de origine. În curînd aproape tot restul Europei a împărtășit aceeași însuflețire, atît de minunat corespundea noul fenomen nordic sentimentului general și necesității poetice a epocii.

După ce lumea a revenit din beția primei admirații la o atitudine ceva mai rece și mai ponderată, au început să se nască multe îndoieli cu privire la autenticitatea lui Ossian, mai cu seamă în Anglia. De îndată ce au fost cercetate mai îndeaproape poeziile bardului scoțian scrise in limba gaelică originală, s-a acceptat în general și s-a confirmat din toate părțile faptul că Macpherson s-a comportat față de vechile cîntece cît se poate de arbitrar, de neglijent și, pe deasupra, și neonest. În sfîrșit, poeziile lui Ossian au apărut integral în limba originală la Londra, în 1807, în trei volume; iar la noi, după ce mai mulți savanți eminenți și poeți excepționali, ca Denis[3], Herder, Goethe, Stolberg[4], au tradus sau au reprodus liber în limba germană pe Ossian în versiunea prelucrată și în

---

[3] Johann Nepomuk Denis (1729—1800), poet și dramaturg iezuit din Austria, a tradus pe Ossian în hexametri *(n. tr.)*.

[4] Friedrich Leopold conte de Stolberg (1750—1810) poet creștin-patriotic și patetic-revoluționar german, prieten cu Goethe Hamann, Herder, Lavater, Klopstock, Voss etc., traducător al lui Homer și al lui Ossian *(n. tr.)*.

multe puncte falsificată a lui Macpherson [5], dispunem acum și de o traducere după originalul gaelic alcătuită de Ahlwardt, cu o fidelitate conștiincioasă *(Die Gedichte Ossians aus dem Gaelischen im Silbenmasse des Originals* von [Poeziile lui Ossian din gaelică în metrul originalului de către] Ch. W. Ahlwardt, Leipzig, Göschen, 1811, trei volume în 8°), traducere pe baza căreia se poate dobîndi acum, pentru prima oară, un punct de vedere ferm și o părere întemeiată cu privire la întreaga problemă.

De fapt în Anglia se mai ridică încă multe și puternice îndoieli chiar și în privința autenticității acestui Ossian gaelic. Totuși disprețul necondiționat și desconsiderarea cu care savanții britanici privesc la Ossian de cînd s-a iscat această dispută nu sînt fără îndoială întru totul scutite de influența prejudecății firești, specifice lor, îndreptate împotriva obiectului preferat, și anume împotriva sentimentului național scoțian. Cel puțin în privința asta trebuie să fiu de acord cu traducătorul german, anume că: deși nu este dovedit istoric faptul că multe dintre cîntecele ossianice au fost cîntate vreme îndelungată de către barzii din regiunile muntoase, totuși o improbabilitate interioară, aproape vecină cu imposibilitatea, ar infirma categoric ipoteza că Macpherson și eventualele sale ajutoare scoțiene ar fi putut să substituie întregul Ossian, ca o elucubrație proprie, să-l fi inventat și fabricat ei înșiși, așa cum a ajuns să afirme scepticismul sau spiritul părtinitor al cîtorva savanți englezi, care au cam întrecut măsura.

Totuși trebuie admis cel puțin faptul că, în privința epocii căreia îi aparțin poemele ossianice — presupunînd că măcar unele dintre ele ar fi autentice și vechi —, abia acum se poate spune ceva precis, cînd avem în fața noas-

---

[5] James Macpherson (1736—1796), poet scoțian care a publicat poemele gaelice ale unui bard orb din secolul al III-lea, Ossian sau Oisin; primită cu entuziasm în întreaga Europă, traducerea a fost socotită ulterior de unii ca un fals ordinar; în fond este doar o traducere mult prea liberă a unor vechi legende *(n. tr.)*.

tră pe gaelicul Ossian. Toate celelalte ipoteze și cercetări privitoare la epoca lui Ossian, la a căror temelie stă traducerea lui Macpherson, trebuiesc considerate ca inexistente; căci, dintr-un patriotism rău înțeles, Macpherson și-a îngăduit chiar să falsifice textul, pentru a face ca poemele să pară cu adevărat vechi și să fie împinse îndărăt ca datare pînă în epoca romanilor. Traducătorul german citează un exemplu ciudat în această privință (partea a treia, pp. 9 și 47). În poemul *Carthonn*, un adversar al lui Fionnghal, probabil vreun conducător de oaste sau vreun mic principe din insulele Hebride sau de la Carunn, este numit „principe al cetății de scuturi". Traducătorul mai adaugă că orice căpetenie, cît de cît puternică, se numește la Ossian un „rege al scuturilor". Din asta Macpherson a făcut un „rege al lumii" și l-a interpretat ca fiind Cezar al Romei, stăpînitor al lumii. Dacă cititorul a acceptat o dată, de bună credință, că acesta apare în poemele ossianice, atunci este foarte ușor să-l transformi și pe Caracul, un prinț de pe Carunn, în latinul Caracalla și să mai meșteșugești și alte asemenea răstălmăciri sau false interpretări. Toate acestea, ca și orice altă ipoteză care-l transpune pe Ossian îndărăt în epoca romanilor, sînt considerate întru totul nepermise de către traducător, care nu găsește destule cuvinte pentru a se declara categoric împotriva lor. Pentru rezultatul istoric este cel puțin indiferent dacă la Macpherson a fost vorba de o falsificare intenționată sau dacă el a înțeles greșit și a tradus incorect doar din acceptare oarbă a unei ipoteze admise, dată fiind insuficienta lui cunoaștere, astăzi unanim recunoscută, a limbii gaelice.

Destul că, prin această singură eroare fundamentală a transpunerii poemelor ossianice îndărăt în epoca romană, a fost complet denaturată întreaga perspectivă și totul a apărut, de atunci înainte, într-o lumină complet eronată. Dar, de îndată ce această eroare este din nou înlăturată, mi se pare că, privind poemele ca atare, fără vreo asemenea părere preconcepută, s-ar putea trage din ele concluzii generale referitoare la sfera și timpul cărora le aparțin.

Scanned with OKEN Scanner

Principala acțiune, pe care ne-o înfățișează poemele ossianice și care are în cea mai mare măsură o factură istorică, este aceea al cărei element central este Fingal. Aici se povestește, ca isprava cea mai măreață sau una dintre cele mai mărețe ale eroului scoțian, felul cum a apărat el Eirinn sau Irlanda împotriva atacului puternicului rege Suaran din Lochlin și cum a salvat-o. Această ispravă se încadrează, de fapt, întru totul în limitele verosimilului istoric. Lochlin este descris ca un imperiu puternic, lucru ce rezultă chiar și numai din maniera în care a fost considerat și cîntat — ca o faptă eroică măreață și glorioasă — modul cum s-a apărat cu succes împotriva puterii Lochlinului și cum i-a respins atacul. Această ispravă, determinarea istorică a țării și imperiului Lochlin și a poziției sale față de coastele Scoției și Irlandei, este problema la care se reduce totul. Comentatorii spun că Lochlin ar fi sau Iutlanda, sau Norvegia ; traducătorul nu se hotărăște între aceste două interpretări. Fără îndoială că se povestesc și unele călătorii și aventuri ale unor eroi și regi maritimi iutlandezi și danezi în țările de pe coastele scoțiene și irlandeze, ca și în insulele aflate între ele. Totuși toate denumirile locale din poem par să se refere mai mult la Norvegia decît la Iutlanda. Lochlin este descris ca o țară stîncoasă, împădurită și acoperită de zăpezi, care pare mai aspră și mai nordică decît însăși Scoția de nord-vest. Și mai decisivă este împrejurarea că insulele Shetland și Orcade din poemele ossianice îl recunosc pe regele din Lochlin drept șeful lor suprem. Acest lucru ne conduce la epoca precisă a regelui Harald Haarfagre. Acest stăpînitor a reunit pentru prima oară Norvegia într-un imperiu și, după deplina ei supunere în anul 875, și-a extins cuceririle atît de mult în jur, încît această dominație întemeiată de el în nordul îndepărtat, abia cunoscută în restul Europei, apare aproape tot atît de măreață și de covîrșitoare ca imperiul francilor lui Carol și al predecesorilor săi, din Europa mai centrală și mai cunoscută. Normanii, care fugeau de despotism și care au populat pentru prima oară sau din nou Islanda, acea mult cîntată Thule și depărtată insulă, centrul poeziei

nordice, și care de acolo au descoperit probabil, în continuare, uscatul Americii de Nord, au ocupat amintitele insule de la vest de Norvegia, din jurul Scoției, și au întreprins de acolo unele expediții chiar pînă în Norvegia însăși. Aceasta l-a determinat pe puternicul rege să-i urmărească pînă în ascunzișurile lor și să cucerească acele insule. Orice alte dificultăți s-ar mai ivi în calea precizării istorice, chiar și a anului acțiunii principale din Fingal, și în calea rezolvării contradicțiilor ușor de înțeles în general dintre cîntecele care au fost transmise și păstrate veacuri de-a rîndul poate doar datorită barzilor și istoria acreditată — cu toate că aceasta este încă neclară în unele părți ale ei —, un lucru rămîne în orice caz sigur : Lochlin este Norvegia, iar cîntecele ossianice aparțin epocii normanilor. Acest fapt rămîne cert, presupunînd că, chiar și în ipoteza cercetării mai precise a acestei probleme relativ încurcate, s-ar putea găsi unele motive aparente pentru a situa totuși faptele lui Fingal în epoca normană, dar cu puțin înainte de Harald Haarfagre, și de a pune Lochlin în legătură cu corăbierii irlandezi și danezi, lucru ce nu mi se pare probabil ; în orice caz însă, n-ar putea însemna o mare deosebire.

Istoria scoțiană mai veche se împarte, după cel mai recent și erudit cercetător al antichităților de acolo (Chalmers, *Caledonia*, patru volume, în 4°, 1807), în următoarele perioade principale. Prima este cea romană dintre anii 80 — 446. Aceasta nu interesează aici, întrucît poemele lui Ossian nu sînt în nici un caz atît de vechi. Urmează apoi epoca picților, între 446—843. După cum afirmă și dovedește Charmers împotriva lui Macpherson și a altora, picții nu erau de neam teutonic, ci cambrobritic, deci înrudiți cu locuitorii celtici din Wales și din Bretania franceză. În sfîrșit, a treia perioadă este aceea a scoțienilor. Irlanda a fost patria inițială a acestui neam, din sînul căruia s-a stabilit o colonie în Argyle, reședința lui Fingal și a lui Ossian. După cum spune traducătorul, poemele ossianice, în special acțiunea principală din Fingal, se situează într-o epocă în care Scoția și Irlanda, Alba gaelică și Eirinn, erau locuite „de un singur popor, cu aceeași

origine, aceeași limbă și aceleași moravuri" ; deci nu în ultima perioadă a picților, ci categoric în perioada scoțiană, care se întinde, după Chalmers, de la 843 pînă la 1097. De atunci începe perioada a patra, pe care autorul o numește scoțiano-saxonă și în care a început influența saxonilor și a coloniilor lor din Scoția, iar moravurile, constituția și limba saxonilor au devenit treptat dominante.

Faptele și cîntecele lui Fingal și Ossian aparțin epocii normanilor ; astfel se limpezesc dintr-o dată multe lucruri care pînă atunci păreau obscure și trezeau sentimentul unor dificultăți irezolvabile. În primul rînd, faptul că este trecută sub tăcere absolută și nu e menționată întreaga parte sudică a marii insule britanice. Saxonii, care dominau pe atunci în Anglia, aveau destul de furcă pentru a se apăra ei înșiși împotriva incursiunilor danezilor, astfel că nici măcar nu se puteau gîndi să cucerească Scoția sau chiar și numai să-i neliniștească pe locuitorii ei. În afară de asta, ambele națiuni erau complet separate prin religie : saxonii din Anglia erau creștini ; în Scoția însă, creștinismul s-a răspîndit, de bună seamă, încă din acea epocă, dar numai treptat și fără a ajunge numaidecît la o dominație generală. În regiunile și munții mai îndepărtați existau însă unii locuitori și domnitori din vechiul neam, care fie că într-adevăr nu aveau încă nici o știre despre creștinism, fie că nu voiau să aibă și să-l accepte. Instituțiile druizilor, dimpotrivă, dispăruseră indiscutabil încă din această epocă. Așa se explică de ce în aceste poeme nu se găsește nici măcar o singură menționare clară a lor, tot așa cum nu se vorbește, în general, nici de vreo mitologie caracteristică lui Ossian sau de lipsa totală a unei asemenea mitologii. O lipsă, care nu va fi contribuit cu puțin să recomande aceste poeme și să le facă agreabile unei epoci care plutea la mijloc, într-o imprecizie similară, care era relativ eliberată de superstiții grosolane, dar care încă nu găsise pe deplin drumul pînă la o credință spirituală. Ossian este ecoul trist al unui popor ce se stinge, și totodată ultima umbră, pe cale de dispariție, a unei credințe apuse din vechea mitologie. În

afară de spiritele eroilor răposați, ce apar prin ceață și printre nori, Ossian nu cunoaște nici o zeitate și nu numește expres decît pe Loduinn, care nu era venerat însă în Scoția și Irlanda și nici în Alba și Eirinn, ci în străinătate, în Lochlin, și pe care toți comentatorii l-au interpretat, în unanimitate, ca fiind Odin cel venerat și divinizat în Scandinavia încă pînă tîrziu de tot. Ai impresia că nefericitul popor în curs de dispariție, ale cărui ultime tînguiri le auzim la Ossian, nici n-ar mai fi avut zei proprii, ci ar fi privit doar cu nostalgie la măreții eroi și zei ai nordului scandinavic mai fericit. Nu este improbabil ca, prin *normani*, cultul lui Odin să fi pătruns și în insulele Orcade și Shetland, și aproape că ne simțim îndemnați să conchidem, din frecventele menționări presărate în poemele ossianice, că exista o anumită preferință și venerare a zeului scandinav, cel puțin la acest trib eroic. Neamul lui Fingal intrase în contact și în legături repetate cu regii scandinavi, datorită necontenitelor aventuri și expediții pe mare; ei învățaseră să se cunoască nu numai în luptă vrăjmașă, ci și la ospețele prieteniei și prin legăturile dragostei, și erau uniți și înrudiți chiar și prin căsătorie încă din vremea lui Trenmor, străbunul neamului.

„Prinț din Lochlin! vorbi Fingal victoriosul
Mie-mi curge-n vine sîngele tău.
Pentru părinții noștri lupta pe mare
A fost o luptă pe care o veșnicește cîntul;
Totuși, adeseori în sala ospățului
Treceau vesel din mînă-n mînă cornul de băut".

Prin aceste legături — cînd războinice, cînd pline de ospitalitate — cu eroii scandinavi, stăpînitorii din Lochlin, a ajuns pînă la Ossian și vestea despre Odin. În general, putem presupune că, față de atîtea legături cu Scandinavia, spiritul poetic al normanilor, afirmat nu numai în legende și cîntece, ci și în fapte și aventuri îndrăznețe, va fi avut, cel puțin indirect, oarecare contribuție la reînvierea cîntecelor gaelice și o anumită influență asupra

fanteziei barzilor scoțieni, oricît de diferite vor fi rămas manierele de a cînta și a simți ale gaelilor și scandinavilor, ca și pretutindeni cele ale celților și germanilor.

Noul avînt pe care l-a luat spiritul normanilor, începînd din epoca lui Harald Haarfagre — cum s-au petrecut lucrurile și cu fantezia occidentalilor mai de la sud, din Franța și din Germania propriu-zisă de la Carol cel Mare încoace —, a acționat într-adevăr multiplu asupra dezvoltării legendei și artei poetice. În nord, și mai ales în Islanda, au fost trezite acum la viață, de către normanii refugiați acolo, și au fost reînnoite legendele despre Odin și cîntecele din *Edda*; ba chiar au fost extinse și adunate poate cu atît mai sîrguincios și după ce creștinismul a pătruns pînă în ultimele colțuri din Thule. Odată cu preluarea credinței creștine, normanii, care s-au așezat pe coastele rodnice ale Franței, au uitat curînd chiar și limba strămoșilor lor. Dar îndrăznețul spirit romantic adus din Nord le-a rămas propriu încă multe veacuri de-a rîndul. Probabil că ei au prelucrat într-un poem, dacă nu primii, totuși printre cei dintîi, faptele lui Carol cel Mare și ale destoinicului său Roland; ei au fost cei care au dus cîntecul lui Roland în Anglia, sub William Cuceritorul, și care au avut o mare și esențială contribuție, prin faptă și cîntec, la poezia cruciadelor.

Dacă isprăvile lui Fingal și cîntecele lui Ossian aparțin acestei epoci, adică sfîrșitului secolului al IX-lea sau secolului al X-lea al erei noastre. — presupunînd că le recunoaștem vechimea maximă pe care o pot avea și că le considerăm urmînd nemijlocit după acțiunile respective —, atunci este remarcabil faptul că nașterea lor sau primul îndemn a avut loc aproximativ în aceeași vreme cu multe alte apariții poetice mărețe. Alcătuirea deja menționată e *Eddei*, în forma în care o avem astăzi, se situează în Islanda în aceeași epocă în care faptele lui Carol și Roland au oferit subiecte pentru cîntece. Aproximativ în aceeași vreme, Firdusi a adunat în Orient legendele despre marii regi și cavaleri din vechea Persie în nemuri-

torul său poem eroic; nu mult mai tîrziu și-a înfăptuit și Cidul spaniol isprăvile care, îndată ce au fost săvîrșite, au și fost povestite în poeme eroice, iar mai tîrziu cîntate în multe cîntece pline de grație; iar în Germania noastră, *Cîntecul Nibelungilor* — legenda despre Attila și despre ultima lui nuntă, despre nenorocul burgunzilor și despre eroii franci și goți — exista dacă nu în limba germană de sus, măcar, cu siguranță, în cea saxonă.

Toate acestea se petrec chiar la mijlocul acelui interval de timp pe care lumea îl numește de obicei „întunericul Evului Mediu". Firește că, din punctul de vedere al vieții izolate a națiunilor și indivizilor, al legăturii dintre popoare, legături atît de generale și de vii în ultima epocă a romanilor, iar acum întrerupte, și din punctul de vedere al comunității culturii spirituale ce nu mai era atît de general răspîndită, cum și pentru că, în general, meșteșugurile și îndeletnicirile zilnice nu erau exercitate încă nici pe departe cu îndemînarea din vremurile mai noi, acea ciudată epocă a omenirii poate fi comparată cu noaptea; dar a fost o noapte luminată de stele! Acum se pare că ne găsim încă într-un stadiu intermediar, confuz și tulbure, de mijire a zorilor. Stelele care au strălucit în acea noapte au pălit și au dispărut în cea mai mare parte, dar încă nu s-a ivit aurora. De fapt ni s-a vestit nu o dată apariția iminentă a unui nou soare al cunoașterii și fericirii generale. Dar reușita n-a confirmat cîtuși de puțin făgăduiala pripită și, dacă există cumva vreun motiv pentru a spera că se va produce în curînd, atunci acest motiv nu poate fi decît sensibila răcoare care precede de obicei, în aerul dimineții, ivirea luminii.

În cursul acestor considerații privitoare la poemele lui Ossian, am pornit necontenit de la principiul de a le acorda vechimea maximă posibilă, cea mai mare autenticitate relativă care li se poate atribui și care poate rezista în fața adevărului istoric. Pînă cînd se va dovedi contrariul, poate prin alte motive exterioare, într-adevăr că nu se poate avansa nici o altă ipoteză referitoare la

existența istorică a unui asemenea trib eroic al lui Fingal pe coasta de nord-vest a Scoției, în secolul al IX-lea și al X-lea, și a unui Ossian care a cîntat, ca bard și erou, isprăvile sale proprii și pe acelea ale neamului său. Chiar dacă această amintire melancolică, mereu repetată, a strămoșilor săvîrșiți din viață, care au trăit într-o epocă străveche mai bună, chiar dacă deplîngerea prea de timpuriu a răposatului Oscar devine monotonă și obositoare din cauza frecventelor repetiții, totuși împletirea persoanei cîntărețului în istoria însăși constituie incontestabil, pentru întreg ansamblul, un centru poetic foarte fericit inspirat și contribuie mult la interesul care a făcut ca poemul să devină atrăgător pentru atîția ascultători sau cititori. Dar tocmai pentru că această împrejurare este atît de avantajoasă și favorabilă, vreun bard următor va fi folosit probabil forma o dată creată și va fi compus și cîntat mai departe în numele lui Ossian. Faptul că, inițial, nu erau decît cîntece și romanțe izolate și că însușirea adesea foarte forțată a atîtor episoade ca și legătura adeseori încîlcită dintre ele aparțin unei mîini ce le-a prelucrat mai tîrziu va apărea foarte probabil celor care au cercetat nașterea și perpetuarea vechilor poeme la alte popoare. Chiar și fără această înlănțuire artistică și, totuși, adesea încîlcită, cîntecele ossianice alcătuiesc un întreg prin conținutul istoric comun, întrucît toate se raportează la istoriile, aventurile și isprăvile familiei Fingal. Din punctul de vedere al acestui conținut istoric, ca și al demnității și valabilității lor, cîntecele ar putea fi împărțite în trei categorii. Prima categorie o alcătuiesc acele cîntece care prezintă și urmăresc acțiunea istorică principală, eliberarea Irlandei de atacul normanilor înfăptuită de Fingal. Acestea trebuie să fie considerate, fără îndoială, ca miezul și tulpina întregului.

Din a doua categorie fac parte aventurile și călătoriile mai vechi spre Norvegia, premergătoare acelei acțiuni principale, și apoi povestirea cum a răzbunat Fingal uciderea tînărului rege din Eirinn, eveniment care alcătuiește conținutul poemului Temora. Oricît de puțin s-ar

opune, și aici, întregului o neverosimilitate istorică interioară, totuși se prea poate ca unele elemente din aceste întîmplări și cîntece să fi fost pur și simplu adăugate acțiunii principale, care alcătuiește miezul întregului ; și anume nu numai elemente ulterioare, ci chiar și unele anterioare. În poezie, părinții sînt deseori mai tineri decît fiii lor ; dacă o ispravă vestită sau un mare erou a existat cîndva în legendă și a fost agreat în cîntece, adeseori cîntăreții și barzii ulteriori îi vor fi adăugat tovarăși și succesori într-o carieră similară, fii, părinți și adeseori o întreagă serie de strămoși și de urmași ; și au continuat să adauge necontenit la primul poem. Același instinct imitator de plăsmuire, care se raliază strîns la faptele date și se manifestă în epocile poeziei artistice prin imitarea tuturor formelor și manierelor, se aruncă, în epocile mai vechi ale legendei, asupra subiectului, dezvoltîndu-l și urzindu-l necontenit încă multă vreme după ce s-a risipit spiritul inițial, după ce s-a stins primul impuls.

Din ultima categorie a poemelor ossianice fac parte, de bună seamă, toate celelalte aventuri, mai ales poveștile tragice de iubire sau relatările despre crime, incluse atît de frecvent ca episoade. Acestea din urmă au o asemănare destul de puternică cu baladele scoțiene tîrzii, atît de frecvent adunate de la Percy încoace, care preferă și ele, de cele mai multe ori, o catastrofă sîngeroasă. Numai că în acestea predomină o zugrăvire mai naivă și se întrevăd pe alocuri trăsături și raze mai blînde, din epocile moravurilor cavalerești creștine, cu toate că sumbrul gust național este încă același. Ne ocupăm acum, în cîteva cuvinte, de *Edda*, la care ne-a condus de cîteva ori însăși studierea lui Ossian și care preocupă astăzi, în Danemarca, pe cercetători și poeți mai intens decît oricînd, și în legătură cu care, acum, în Germania, von Gräter [6], von

---

[6] Friedrich David Gräter (1768—1830), poet și cercetător al antichității și poeziei vechi nordice, a publicat în revista sa „Bragur“ (prima revistă de germanistică, 1790—1802) multe izvoare poetice nordice *(n. tr.)*

der Hagen [7], Grimm [8] au anunțat unele contribuții întregitoare și unele prelucrări lămuritoare, care parțial au și fost date la iveală.

Într-adevăr, dacă vreun monument al lumii noastre preistorice nordice merită un loc alături de cele mai înalte documente ale poeziei popoarelor meridionale, atunci, în afară de *Cîntecul Nibelungilor*, îl merită *Edda* [9] islandeză. Acea venerare spirituală a naturii, care era de fapt străină în general senzualilor greci, izvorăște aici, în *Edda* noastră, ca dintr-o sursă bogată, în poezii gnomice de mistere și în cîntece profetice; material suficient pentru a alimenta multe veacuri și generații întregi de poeți cu binefăcătoarea băutură și desfătare a unei însuflețiri adevărate. Această adorație spirituală a naturii, care se regăsește și în *Zendavesta* persană cu unele coincidențe surprinzătoare, deși într-un colorit meridional mai luxuriant, ar putea fi numită — prin contrast cu mitologia greacă mai ușoară, dar totuși în fondul ei intim mai materială, în ciuda frumuseții formei exterioare — păgînismul mai pur, mai nealterat, serios și strict; același care i-a însuflețit și pe strămoșii noștri germanici.

În aceeași măsură, în care tabloul homeric al lumii întrece, prin claritatea prezentării și prin bogăția și ple-

---

[7] Friedrich Heinrich von der Hagen (1780—1856). profesor de germanistică, a publicat numeroase ediții de texte vechi germane și germanice, între altele *Cîntecul Nibelungilor*, *Poezii germane din evul mediu*, *Cîntecele minnesängerilor germani*, *Cartea eroilor*, *legende vechi germane*, din care a și tradus unele *(n. tr.)*.

[8] Jakob Grimm (1785—1863), profesor și filolog, creatorul filologiei germane romantice; a scris prima *Gramatică germană* (1819—1837) științifică, *Istoria limbii germane* (1848) și a inițiat împreună cu fratele său Wilhelm Grimm marele *Dicționar german* (Deutsches Wörterbuch), început în 1852 și terminat abia în 1960; a editat numeroase opere medievale și legende germane vechi și a cules celebrele *Basme germane* (Deutsche Märchen) împreună cu fratele său *(n. tr.)*.

[9] *Edda*, culegere de poeme islandeze vechi alcătuită de Snorri Sturluson (pe la 1240); cuprinde vechi cîntece despre eroii și zeii popoarelor germanice, în cele mai vechi variante cunoscute *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

nitudinea vieții, lumea de neguri și fantasmele lui Ossian, întrece și *Edda* noastră nordică pe Hesiod. Sau, cu alte cuvinte, sub aspectul dezvoltării artistice și inventive ca și sub acela al frumuseții, plăsmuirii și formei exterioare senzuale, nici o altă mitologie, poezie sau artă nu poate fi comparată cu cea grecească. Dar, în ceea ce privește perspectiva interioară a naturii — ideea fundamentală propriu-zisă a mitologiei grecești —, ea trebuie să rămînă, sub acest aspect, cu mult în urma *Zendavestei* persane și a *Eddei* strămoșilor noștri. Teogonia grecilor se bazează doar pe ideea unei infinite fertilități și forțe de procreație a naturii, care a fost prezentată în simboluri multiple, adeseori foarte senzuale și materiale, cum și pe noțiunea eternei alternări a urii și iubirii, a atracției și repulsiei lui Eros [10] și Eris [11] ca lege fundamentală a unei forțe naturale ce se rotește și revine veșnic în neantul ei, din vechiul străfund. Teoria ulterioară a atomilor, din care materialismul filozofilor mai recenți a împrumutat moleculele ei, exista deja în vechiul haos al cosmogoniei. Doar unii filozofi s-au ridicat, odată cu respingerea și disprețuirea vechii mitologii naționale, la o noțiune mai înaltă a esenței simple a naturii, ascunse sub învelișul exterior grosolan și sub masa moartă; esență pe care au desemnat-o și adorat-o curînd ca apă, ca flacără sau ca aerul atotînsuflețitor, fără a recunoaște totuși ca atare și lumina, drept cea mai pură din tot ceea ce este natură, și fără a atribui măcar apei sau focului însușirile, semnificațiile și forțele spirituale pe care le găsește în ele cosmogonia persană și nordică. Adorarea elementelor, partea esențială a mitologiei perșilor și germanilor, este în general latura cea mai pură și spirituală a vechii credințe în

---

[10] *Eros*, zeul grec al iubirii (echivalentul lui *Amor* al romanilor) *(n. tr.)*.

[11] *Eris*, zeița greacă a discordiei, sora lui Ares; la nunta lui Peleus cu Thetis a aruncat un măr de aur cu inscripția „Celei mai frumoase", stîrnind ceartă între zeițele Hera, Athena și Afrodita. *(n. tr.)*.

natură și nu trebuie confundată cu materialismul grosolan, atît de predominant la greci, care face ca lumea să se nască din atom sau din haos și care înțelege natura, în inepuizabila ei forță de procreație și fertilitate, doar ca un animal infinit. Acea concepție mai spirituală despre natură a fost străină și ascunsă celor mai mulți dintre greci, în ciuda inventivului lor simț artistic ; dar, dincolo de deosebirile climatice, acea concepție a fost comună perșilor și germanilor care se înrudesc și altfel, prin limbă și prin unele rînduieli de viață și moravuri.

Firește că și *Edda* este tragică, așa cum orice simplă adorare și contemplare a naturii, fără o cunoaștere deplină a dumnezeirii, duce inevitabil, în sufletele sănătoase și tari, la o concepție despre lume întru totul tragică. Tot astfel, după cum s-a subliniat de atîtea ori, sînt tragici în simțămîntul lor cel mai intim și cei mai mari poeți ai antichității, dacă facem abstracție de claritatea și seninătatea exterioară a prezentării. Și în poezie, ca și în jocurile imaginației, lumina speranței și a bucuriei adevărate nu poate radia decît de la acel soare al dreptății, al adevărului și iubirii, care le era anticilor doar foarte incomplet cunoscut și în cea mai mare parte învăluit.

Așadar, mitologia nordică este tragică ; dar acest tragic este, firește, de un cu totul alt gen decît melancolia sumbră a negurosului și, de cele mai multe ori, lipsitului de idei Ossian. Balder, cel mai plăcut dintre fiii lui Odin, a căzut jertfă unei morți inevitabile. Odin însuși, străbunul eroilor, autorul a tot ceea ce este divin și luminos, va pieri în ultima luptă dusă împotriva forțelor năvălitoare ale întunericului ; așa prorocesc vechii ghicitori, în timp ce Odin încă mai adună în Walhalla sa, după o moarte de timpuriu, pe cei mai nobili dintre eroii muritori, spre a avea cît mai mulți tovarăși de luptă pentru acea zi mare și hotărîtoare, pe care o prevede fără a o putea evita. Acest tragic al mitologiei nordice produce însă un efect cu atît mai intim, mai blînd și mai emoționant cu cît în el sînt întrețesute nespus de multe elemente îmbucurătoare, tot ce iubirea are mai delicat și

mai frumos, primăvara și natura mai senin și mai măreț, iar eroismul mai vesel și mai curajos.

Totuși, după toate contribuțiile aduse de Suhn, Sandwig, Thorkelin și Nyerup pentru lămurirea antichității nordice, *Edda* încă rămîne mai mult un obiect de studiu, decît de satisfacție poetică nemijlocită. Este nevoie aici, ca mijlocitori, de poeți care împletesc claritatea și bogăția cu adîncimea și care sînt, astfel, în stare să dezvăluie misterioasele legende și cîntece ale Eddei în poeme ușor inteligibile și concrete pentru toată lumea, poeme capabile să se adreseze atît simțului exterior, cît și sentimentului interior.

Și astăzi încă, Danemarca se mai poate lăuda că dispune de asemenea poeți și scalzi însuflețiți cu adevărat de spiritul lui Odin, așa cum, în ultima jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd la alte popoare ale Europei poezia părea să se stingă și să moară, nici o altă națiune, în afară de cea germană, n-a dat la iveală poeți atît de admirabili, n-a cultivat o poezie atît de vie și de fertilă ca literatura daneză.

Am greșit într-adevăr atunci cînd n-am considerat și utilizat acest lucru în mai mare măsură pînă acum, întrucît acei poeți originari din nord se află, în unele privințe, mai aproape de sursă și, chiar dacă nu vrem să-i considerăm decît ca pe niște îndrumători spre *Edda*, ei ar fi, chiar și numai în această calitate, vrednici de admirație și ar merita toată recunoștința.

Un scriitor danez plin de spirit, Grundtvig[12], a cărui operă *(Nordens Mytologie eller Udsigt over Eddalaeren*, 1808) poate fi considerată ca o introducere instructivă în tot acest studiu, ne dă următoarea descriere scurtă și cuprinzătoare a artei poetice daneze mai noi, în măsura în care ea se referă la mitologia nordică :

---

[12] Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783—1872), poet și istoric danez, traducător în daneză a numeroase poeme și legende vechi germanice *(n. tr.)*.

„Ewald [13] a scris poemul său *Balder*, şi în această poezie se exprimă o vagă intuiţie a splendorii Nordului ; dar poetul însuşi se găsea în afara lumii pe care voia să o înfăţişeze şi, din această cauză, a putut să fie înţeles cu atît mai uşor de cei care se aflau deopotrivă în afara ei.

Virilul Pram a găsit că Thor trebuia să arate în natură altfel decît în acea ambianţă în care el însuşi a trebuit să trăiască şi să-şi cînte melodiile sale. El a văzut forţa Nordului desfăşurîndu-se în Stärkodder şi adeseori m-a durut că el s-a îndepărtat de

> Muza ce-ai Nordului scalzi odinioară
> 'ndemnat-a să cînte simplu şi liber
> Lupta şi felul cum frînge eroul,
> cît stîncile-nalţi, uriaşii ;

întrucît el, zărind în jurul său o epocă înmoleşită şi degenerată, trebuia să izbucnească în consideraţii din păcate adevărate :

> Vuietul tău nu va cuceri nici o inimă !
> Cine ia seamă cînd începi tu să tuni ?
> De tine se tem şi fug şi nu te slăvesc.

Cuprins de disperare poetică, el s-a îndreptat acum către raţiunea clară şi, cu toate că avea în el prea mult spirit poetic pentru a asculta mereu de acest dascăl rece şi aspru, ochiul său s-a închis în faţa chipurilor minunate care ar fi trebuit, fără îndoială, să i se dezvăluie din punctul unde se afla.

Ce să mai spunem despre ceilalţi poeţi, care aparţin perioadei pe care pînă acum n-am roşit s-o numim epoca de aur a poeziei daneze ; poate pentru că, în ea, chiar şi cel mai pur aur îşi pierde strălucirea şi greutatea. O pe-

---

[13] Johannes Ewald (1743—1781), poet danez şi cercetător al legendelor şi miturilor germanice vechi, pe care le-a folosit în numeroase tragedii şi comedii originale influenţate de Klopstock ; a scris între altele piesa *Moartea lui Balder* (Balders død) *(n.tr.)*.

rioadă în care se salutau între ei cu destulă considerație, ca poeți și scalzi, toți cei ce erau în stare să scrie un vers rimat sau lipsit de rimă ori, la nevoie, un cîntec cantabil. Ce putea aștepta oare Nordul de la asemenea oameni ? Avea toate motivele să se teamă de ei, întrucît unii voiau să păşească pe urmele lui Ewald și Pram și, în acest scop, se îndestulau cu încărcături mai mici sau mai mari de nume de zei sau de cuvinte legendare. Iar cînd voiau apoi să-și arate de-a binelea întreaga forță, presărau toate acestea în jur, orbește și la voia întîmplării, convinşi că, oriunde ar cădea, ele s-ar afla totdeauna la loc nimerit. Cititorii care aveau înțelegere pentru ceea ce era cu adevărat măreț și frumos au trebuit să se îndepărteze cu scîrbă de aceste jonglerii mitologice. Și în timp ce lăudabilii semănători stăteau speriați și aproape împietriți, pentru că păstăile goale nu voiau să crească în moloz și să dea roade însutite, s-a născut nefericita prejudecată că mitologia nordică nu poate fi de bună seamă altceva decît niște vechituri de cuvinte goale, fără însemnătate. Și asta, pentru că au fost lăsați să se manifeste public atîta vreme fără să întîmpine vreo opoziție.

Baggesen a fost mult prea poet pentru a se asemăna cu aceia care și-au cîrpăcit picioroange din locuțiile *Eddei,* pentru ca astfel să fie considerați și ei mari. Totuşi recunosc cu durere că ofensa, pe care a adus-o zeilor Nordului, trebuie să fie considerată chiar mai mare decît cea a celorlalți pentru că el a tratat vechii zei în mod arbitrar, de parcă ar fi fost proprietatea lui, punîndu-le tichia de nebun pe cap și făcîndu-i să ajungă de rîsul mulțimii.

Astfel stăteau acolo zeii strămoşilor noştri, cu coroanele căzute și cu sceptrele frînte, pînă cînd scaldul Oehlenschläger a cutezat să-i caute acolo unde stau ei într-o strălucire pe care nici o umbră n-o poate întuneca și nici un văl n-o poate ascunde de ochiul poetului. De fapt, uneori el a crezut că-i găsește și acolo, unde nu erau decît umbrele lor ; de bună seamă, uneori le-a împrumutat o mantie de purpură străină, brodată cu aurul Sudului, pe care a țesut-o cu propria sa mînă de artist,

pentru că o trecea prea grăbit cu vederea pe a lor proprie. Dar ceea ce n-a văzut încă pînă acum va vedea cu siguranță în continuare, pentru că poate s-o vadă ; și, chiar dacă nu s-ar întîmpla astfel, i-ar rămîne totuși eternă gloria de a fi fost primul care a înflăcărat din nou Nordul pentru zeii săi, dîndu-le o îmbrăcăminte ce vestea grandoarea lor."

Acestor nume le mai putem adăuga și pe acela al criticului Grundtwig care, în poemul său despre dragostea dintre Frey și Gerda, s-a dovedit poet în cel mai deplin înțeles al cuvîntului.

Acestor urmași și cîntăreți ai *Eddei* le putem adăuga acum și un scald german. Este vorba de *Eroul Nordului* al baronului Friedrich von Fouqué. În această operă însuflețită și străbătută de spiritul lui Odin, arta poetică a Nordului se înfățișează ochiului în toată frumusețea și splendoarea ei.

Spiritul în care a fost scrisă această operă se exprimă cel mai bine în următoarele versuri din cuvîntul către ascultători :

„Ah, de-ați fi întrebat de asta,
Pe nobilii strămoși și doar pe ei,
Acum în locul aurorei timpurii
Ne-ar fi cuprins a zilei caldă rază.
Altfel ați vrut și-ați întrebat străinii
Și v-ați creat schiloade 'nchipuiri
După străine obiceiuri."

Poemul cuprinde, în trei prezentări dramatice, legenda completă a lui Sigurd, după izvoare scandinave. În afară de *Wölsunga Saga* și alte saga islandeze tipărite, au fost folosite și unele bucăți netipărite, care fac parte din mai vechea *Saemundar Edda* ca de pildă *Sigurdur og Brynhildar Quida* [14]. Ansamblul acestei legende ne apare cu atit mai ciudat, cu cît conținutul ei istoric este același ca

[14] *Cîntec despre Sigurd și Brynhilda* (în nordica veche) *(n. tr.)*.

în cîntecul german al Nibelungilor, diferind doar pe ici pe colo în amănunte și avînd altă întorsătură. În prima parte: faptele eroice și aventurile lui Sigurd, dubla lui iubire, nefericirea și moartea sa. În a doua parte: răzbunarea morții lui și pieirea eroilor în cetatea lui Attila. A treia parte, *Aslauga*, vorbește despre destinul fiicei lui Sigurd rămase în urmă, care a trăit multă vreme necunoscută, ca păstoriță, devenind apoi soția regelui Ragnar Lodbrok, și pe care o mai cîntă vechile cîntece daneze. Forma dramatică aleasă de poetul german poate că nu era esențial necesară pentru acest subiect. Ar fi putut alege și o formă epică, narativă, totuși, în preluarea poetică a vechilor legende, forma dramatică are cel puțin avantajul că tot ceea ce se cuprinde în ele — și care altcum n-ar ajunge poate la claritate sau ar rămîne nedezvoltat — poate fi înfățișat cu atît mai multilateral și mai concret cititorului. Credem că aducem cea mai bună prețuire poetului german dacă nu îl separăm cîtuși de puțin de opera lui. El însuși spune astfel:

„Legenda dreptul ei și-l vrea, eu o urmez;
Cel care-o vrea în alt vestmînt să nu ne urmeze!"

Vanitatea artiștilor trebuie lăsată în general pe seama teatrului și a acelei poezii care slujește moda. Marea prerogativă a legendei eroice este faptul că nu e numai o operă artistică, concepută și alcătuită de un singur om, ci și una care dăinuiește și continuă să impresioneze de-a lungul multor generații de poeți și a vremurilor schimbătoare, asemenea spiritului naturii, fără a fi proprie unui singur maestru muritor și fără a asculta de bunul lui plac. În această dumbravă sacră a vechii arte poetice, poetul german și-a împletit, din frunzișul stejarilor patriei, cununa lui veșnic verde. Fără a dezvolta, în amănunt, marele său merit de poet, să ne întoarcem privirile către opera însăși.

Dacă comparăm acum *Nibelungii* germani cu cei nordici, superioritatea poemului german constă în spiritul mai blînd al moravurilor cavalerești creștine care învă-

luie totul în mod binefăcător și atenuează detaliile. În schimb, în *Nibelungii* nordici se simte o semnificație și o intuiție mai adîncă a naturii. Aici susură chiar de la izvor un fluviu de melancolie, nostalgie și dragoste, care trece pe lîngă noi și ne trezește vechile amintiri. În mijlocul flăcărilor tronează eroina fecioară, prima iubită a lui Sigurd. După ce nenorocirea și răzbunarea au distrus și înghițit totul, mai răsare, strălucind pe deasupra sălbaticului lăcaș al tragediei desăvîrșite, ca lumina blîndă și împăciuitoare a unei noi speranțe, Aslauga, copilul celei mai minunate iubiri, devenită mai apoi, printr-un destin miraculos, tînăra regină a eroului danez. Mai presus de toate însă, Brynhildis, personajul nordic, iese aici mai frumos în evidență decît în epopeea germană ; în schimb, în aceasta din urmă, Attila nu mai apare tot atît de înspăimîntător, de groaznic și de crud, ci într-o lumină poate chiar prea favorabilă pentru istorie. Nobilul și blajinul Rüdiger întruchipează un cavaler și un erou creștin așa cum poemul nordic, încă întru totul păgîn în concepțiile și atitudinile sale cele mai intime, nu-l cunoaște și nici nu-l poate înfățișa. Astfel, ambele prezentări ale uneia și aceleiași legende au, fiecare, calitățile specifice și coloritul local propriu.

Dar oare cum a ajuns nordicul Sigurd în acea istorie, care inițial se desfășura totuși pe Rin, printre eroii franconi și burgunzi și în imperiul lui Attila de pe Dunăre ? La aceasta se poate da următorul răspuns : la început s-ar putea ca legenda despre Nibelungi și Attila — cîntată mai întîi de bună seamă în cîntece gotice, apoi scrisă în latinește sau reluată în limba saxonă — să se fi limitat la acea sferă. În decursul vremii însă, s-a putut întrepătrunde, cum e lesne de înțeles, cu cîte ceva care nu-i aparținea inițial. Eroul danez, care domnea, în Iutlanda sudică de fapt, nici nu era atît de străin și depărtat germanilor din nord, în special saxonilor. Chiar și acel Siegfried, care a adăpostit și ocrotit pe Witichind [= Widukind], căpetenia militară a saxonilor, în războaiele acestora cu Carol cel Mare, a putut să trezească amintirea celuilalt Siegfried mai vechi și a putut să contribuie, și printre

saxoni și germani, la faima acestui nume și a eroului iutlandez.

Apoi, printr-un anacronism timpuriu și nu chiar atît de izbitor — dar asemănător cu acela prin care mult iubitul erou local [austriac *n.tr.*] Rüdiger a intrat în *Cîntecul Nibelungilor* din Austria, în forma acestuia desăvîrșită în limba germană de sus — a putut să pătrundă și eroul iutlandez Sigurd într-o versiune mai veche, poate saxonă sau germană de nord. Dar, oricum, anacronism tot rămîne; căci oricîte lucruri fabuloase ar povesti legenda nordică și despre acest Sigurd, el își dobîndește poziția istorică relativ precisă prin căsătoria fiicei sale Aslauga cu regele danez Ragnar Lodbrok (730—794). Dacă lui Sigurd Ring — regele danezilor, care a domnit imediat înaintea lui Ragnar Lobdrok — i se adăugă, chiar și în istorie, unele trăsături care aparțin în mod evident iutlandezului Sigurd, fabulosul omorîtor al balaurului Faffnersbane, și care sînt împrumutate din legenda germană, atunci putem să continuăm asemănarea și comparația și să ne amintim că, desigur, nu poate fi tocmai ușor să facem, cu ajutorul legendei și istoriei, o deosebire între cei doi Rüdiger austrieci și să determinăm cu precizie ce-i revine fiecăruia dintre ei. Anacronisme de acest fel se găsesc din motive asemănătoare și în poemele eroice ale anticilor, datorită unei preferințe naționale sau unei intenții poetice, și totodată patriotice. Este cunoscut exemplul lui Eneas și Didona, pe care poetul îi reunește în dragoste, în timp ce în istorie eroul troian este totuși cu cîteva veacuri mai bătrîn decît iubita sa. Probabil că și în poemele homerice s-ar putea găsi asemenea anacronisme dacă am fi în măsură să comentăm istoric aceste cîntece cu aceeași ușurință cu care le dominăm critic.

Oricît de fericit ar fi întinerită legenda nordică de către cîntăreții pătrunși de ea sau care i-au urmat, și oricît de concret ar putea aceștia s-o înfățișeze, ea rămîne totuși mereu doar legendă, amintirea unor vremuri vechi, ecou al lumii preistorice. Ceea ce este esențial în ea, spiritul liber al naturii care se degajează din ea, modul de a simți, specific nordic și adînc înrădăcinat în ini-

mile noastre ale tuturor, ne apare mult mai limpede la Shakespeare, unde intervine nemijlocit în lumea noastră și devine iarăși viu și prezent. De aceea, el este pe bună dreptate poetul favorit nu numai al englezilor, ci în general al tuturor popoarelor de origine germanică, cu unele excepții doar, unde un simț la modă, importat din străinătate și negerman, a și devenit infidel caracterului ereditar al națiunii și propriului simțămînt mai bun.

Dar la ce oare să citățm atîtea lucruri spre lauda acestui mare cîntăreț? El este un bărbat printre poeți, în timp ce mulți dintre aceștia acceptă doar în sens prea literal privilegiul eternei tinereți sau al copilăriei ce li se acordă cu plăcere, folosindu-l sau abuzînd de el. Despre el se poate spune, așa cum vorbea Hamlet despre bătrînul rege :

„Dar mai presus de toate-a fost un om
Cum nu mi-e dat să văd ca el un altul".

Clar și ușor de înțeles chiar și pentru copii, atrăgător și minunat pentru tineret, el rămîne cu precădere prietenul și tovarășul de viață al bărbatului, confidentul gîndurilor și sentimentelor sale mai serioase. Credincios, dramaturgul îl însoțește pînă dincolo de jumătatea vieții, chiar dacă vreun alt companion care l-a atras în tinerețe îi apare acum găunos și nu mai poate înțelege bine de ce i-a plăcut cîndva atît de mult. Această valoare deplină îi rămîne poetului, orice s-ar spune despre unele pete izolate sau despre așa-numite aspecte de lipsă de gust, care se bazează și ele, de cele mai multe ori, doar pe o greșită înțelegere.

Există un exemplu asemănător într-un alt domeniu al operelor spirituale, foarte depărtat de acela poetic. Chiar dacă unii întrevăd epoca de aur a limbii latine doar în formulările lui Cicero, criticînd argintia manieră de a scrie a lui Tacit și vrînd să descopere în ea urmele unui gust alterat deja de decădere și degenerat, Tacit va rămîne, cu precădere, mai presus de celelalte opere istorice, eternul manual și eterna carte de învățătură a oamenilor de stat care gîndesc și a observatorilor serioși ai

istoriei universale. Comparația ar putea să pară prea depărtată, totuși, există un punct de contact, în care cei doi scriitori ce gîndesc se întîlnesc. Căci niciodată de la Tacit încoace n-a fost zugrăvit caracterul unui tiran cu asemenea profunzime ca în *Henric al VIII-lea* al lui Shakespeare. Și anume, cu atît de puțină exagerare și cu atîta măsură exterioară în expresii și colorit, încît fiica sa regală, Elizabeta, putea suporta să vadă expus acest portret înaintea ochilor ei. Dincolo de violența lăuntrică și de cruzimea firii sale, Henric era legat de forme, se juca mai întîi de-a tiranul în propria sa familie și în mediul ambiant al curții sale; domnea din întunericul cabinetului său și adeseori trebuia să meargă pe căi ocolite; ne apare astfel ca o fire închisă, și aceasta se datora nu numai naturii ci și poziției sale. În *Richard al III-lea* (traducerea lui A. W. Schlegel, zece părți, 1810), Shakespeare ne înfățișează un caracter stăpînit deopotrivă de pofta de a domni și de bunul plac, dar de o cu totul altă natură, un tiran eroic, războinic, care trece peste orice forme. Unii au vrut să califice viguroasa prezentare ca fiind pe alocuri chiar exagerată și neverosimilă. Dar așa apreciază doar cei care nu cunosc adîncimile omului sau care găsesc că nu este comod să vadă reprezentate aceste adîncimi. Cine a observat viața în marile ei relații și cine vrea să gîndească asupra istoriei va găsi că descrierea este cît se poate de adevărată și verosimilă. În marele tablou al vieții, pe care ni-l înfățișează Shakespeare, vedem mișcîndu-se aievea în fața noastră o întreagă lume; spiritele lumii străvechi apar perindîndu-se ca pe un fundal, iar un viitor îndepărtat se va simți încă vizat de aceste personaje și imagini importante și se va recunoaște în ele.

Această însușire pe care vrem să o amintim doar în treacăt, pe baza cîtorva exemple izbitoare, — anume că, dintre toți poeții care au existat cîndva, Shakespeare este cel mai adînc și mai mare cunoscător al omului și al tuturor adîncimilor sufletului omenesc — încă nu i-a fost contestată nici măcar de adversarii săi sau de către cei care-l disprețuiesc.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel însă i s-a recunoscut, firește, o înaltă și eternă valoare, care este cu totul independentă de regulile gustului teatral și care se situează într-o cu totul altă zonă, decît cele în care își face veacul teatrul obișnuit.

Dacă Shakespeare n-ar fi mai mult decît primul și cel mai minunat poet al scenei britanice, ar fi greu să luăm prea curînd, în disputa referitoare la valoarea lui artistică, o decizie care să repurteze o victorie generală. Căci, la urma urmei, pare inevitabil ca orice națiune — care vădește caracter și are bucuria de-a poseda un mare nucleu central ce reunește forțele ei spirituale —, de îndată ce intervin la ea distracțiile dramatice sau încercările de artă, să manifeste pentru teatrul ei, special alcătuit în concordanță cu sentimentul național, o preferință întru totul exclusivă, adeseori oarbă și nedreaptă față de calitățile altora. Să luăm doar un francez și un german care se dispută cu privire la calitățile reciproce ale lui Goethe și Schiller sau ale lui Corneille și Racine, și se va vedea foarte ușor cît de mult poate dura disputa înainte de a ajunge la capăt, și anume de-a ajunge în așa fel la capăt încît unul să-l convingă cu adevărat pe celălalt sau, măcar, să se înțeleagă unul pe altul. Iar mulțimea lucrărilor și concepțiilor teoretice referitoare la arta dramatică alimentează și mai mult disputa în cazul unor asemenea prejudecăți atît de greu de extirpat. Aproape că ar fi mai ușor ca oamenii să se înțeleagă cu privire la deosebitele păreri în materie de credință, decît să ia o hotărîre în discuțiile cu privire la teatru; o hotărîre care să poată satisface ambele părți, dat fiind că de obicei nici una dintre ele nu vrea să cedeze măcar cu o iotă din principiile sau prejudecățile ei. Francezul merge atît de departe cu preferința pentru poeții săi tragici încît cutează chiar să-i pună alături de cei greci, de Sofocle și Euripide. O paralelă care poate fi realizată mai ușor, firește, în Franța — unde cunosc antichitatea greacă doar unii savanți —, decît în alte țări, ca Anglia și Germania, în care cunoașterea poeților antici este considerată ca o parte esențială a culturii spirituale și ca o cerință a unei bune educații și unde ea este generalizată cel puțin printre cei

ce se bucură de educație. Ne-am înșela însă foarte tare dacă am crede că spaniolii și englezii țin cu mai puțină fermitate la Calderón sau Shakespeare al lor, numai pentru că nu sînt atît de insistenți și îndrăzneți cu asemenea paralele. Și cum ar putea fi altfel cînd acești mari poeți, pe deplin cunoscători și stăpîni ai scenei lor, corespund atît de integral necesităților deosebite ale națiunilor lor!

Dacă am luat atitudine, cu o preferință atît de categorică, pentru Shakespeare, am făcut-o tocmai fiindcă el este și altceva, și anume: ceva incomparabil mai măreț decît un poet dramatic. Nu cred însă că el ar putea constitui o regulă și pentru teatrul nostru german, pentru că sînt de părere că orice teatru trebuie să-și găsească și să-și făurească propria-i regulă și formă, adecvată națiunii și timpului. Las deoparte problema dacă regula teatrului nostru a și fost întru totul descoperită sau nu. Faptul că forma lui Shakespeare nu este aplicabilă și la noi, fără apreciabile limitări și abateri, pare să-l fi simțit chiar și Schiller al nostru, în ultima lui perioadă, cu o claritate dusă pînă la amănunte, deși mai întîi a pornit de la acea formă, așa cum a înțeles-o el.

O valoare mai mare decît o poate acorda orice formă se găsește în mărețul spirit și adîncul conținut al poetului britanic. Dacă vrem totuși să înțelegem această formă specifică lui și să observăm cum spiritul său a modelat-o și plăsmuit-o după nevoile proprii, ne va părea destul de ciudată și ne vom izbi pretutindeni de exemple cum aceeași inteligență cuprinzătoare și pătrunzătoare, care îl deosebește pe Shakespeare de toți ceilalți poeți în privința concepției despre om și viață, nu l-a părăsit cîtuși de puțin nici la redactarea și articularea interioară a operelor sale. Exemplele de acest fel se găsesc din belșug în *Teatrul englez vechi* (Alt-Englisches Theater, Berlin 1811), cu care Ludwig Tieck a făcut un dar binevenit prietenilor poetului. *Pericle* — despre care s-a dovedit istoricește că este scris, fără îndoială, de Shakespeare, deși într-o epocă anterioară celei a operelor mature — poate să fie comparat întru totul cu o xilogravură poetică; nu putem emite în privința asta pretenții mai multe și de altă natură, dar

calitățile pe care le poate prezenta în artă o asemenea gravură, de pildă din vremea lui Dürer, le prezintă și poemul acesta. De la asemenea începuturi modeste a pornit Shakespeare și cîte trepte n-a trebuit el oare să parcurgă pînă să ajungă la acea maturitate a spiritului și siguranță a realizării pe care le admirăm în operele ulterioare.

Jitarul din Wakefield — scris nu de Shakespeare, dar totuși în aceeași epocă, fiind foarte caracteristic acelei vremi — este întru totul o comedie populară, excelentă prin vigoarea veselă și buna dispoziție naivă care domină în ea. Precursorii dramatici și concurenții lui Shakespeare nu erau, de cele mai multe ori, niște genii native brute, ci niște pedanți suprarafinați care, cu maniera lor de a scrie afectat, se bălăbăneau parcă pe picioroangele lor călcînd pe urmele lui Seneca și ale cîtorva francezi. Shakespeare s-a raliat întru totul acelei vechi comedii populare, care încă mai ființa alături de asemenea străduințe neizbutite; o specie care, deși bucurîndu-se de puțină considerație, a avut totuși multă influență asupra formării artei dramatice la națiunile civilizate, chiar și la cele ale antichității, și ale cărei modeste rămășițe sînt apreciabile ca monument al moravurilor naționale, meritînd atenție și încurajare. Din acest punct de vedere, și raportată la Shakespeare, piesa amintită capătă valoare și însemnătate.

Cea mai remarcabilă piesă din această culegere este însă vechiul *Rege Ioan*. Cel care, cunoscîndu-l pe poet, mai are încă îndoieli dacă această prelucrare mai veche provine și ea din pana lui Shakespeare, trebuie doar să citească scenele referitoare la tînărul Arthur, cum urmează să fie orbit, apoi cum vrea să scape din închisoare și cum moare. Tocmai aceste scene, comparate cu prelucrarea ulterioară, pot sluji în mod deosebit ca o dovadă a felului, fericit, chibzuit și îngrijit cu care maestrul se pricepe să-și desăvîrșească și să-și realizeze cît mai perfect propriile opere. Prezentarea este și acolo adevărată, simplă, mișcătoare, tragică; dar motivele sînt adeseori mai generale și mai retorice, dacă le comparăm cu acele

trăsături care, surprinse în firea copilărească, nimeresc — tocmai pentru că sînt atît de naive — în adîncul sufletului, avînd în vedere priveliștea dureroasă a nevinovăției ce suferă. Această afirmație este valabilă în special pentru scena în care Arthur urmează să fie orbit și în care îl determină în sfîrșit pe Hubert să lase neîmplinită cruda poruncă. În cazul scenei în care moare Arthur, aproape că ne-am decide în favoarea versiunii mai vechi.

Tocmai acest poet, care știe ca nimeni altul să dezvăluie profunzimile inimii și să le răscolească în propriul nostru piept, a cuprins cu mintea lui clară întreaga varietate a minunatei vieți omenești. De la poemele homerice încoace, poezia n-a mai dat la iveală nici un tablou al lumii ca acela pe care ni-l zugrăvește Shakespeare ; atît de bogat și de viu, atît de cuprinzător și de măreț și atît de fidel în trăsăturile de amănunt. El este Homerul dramatic al Nordului, dar al unui Nord mai tîrziu și mai cultivat, al Nordului nostru ; al unei lumi dominate, plăsmuite și multiplu complicate nu numai de către forța liberă a naturii, ci totodată și de rațiune.

Astfel am încercat să urmărim poezia națională îndărăt pînă la rădăcinile și tulpina ei nordică. Ce roade ar fi putut da încă din epocile mai vechi aceeași tulpină transplantată sub un cer mai meridional, ce roade ar putea încă să dea, fără ca natura ei să fie prea mult violentată, este o problemă care merită să fie dezvoltată în mod special și pe care ne-o rezervăm pentru viitor.

Supliment la operele dramatice mai vechi ale lui Shakespeare

În studiul despre poezia nordică am atras atenția cititorilor noștri asupra cîtorva piese de tinerețe ale lui Shakespeare, traduse de Tieck în al său *Teatru englez*

vechi (Alt-Englisches Theater); piese care au fost de obicei repudiate sub calificativul de neautentice și au fost excluse din cele mai multe ediții ale poetului; în legătură cu caracterul specific și stilul mai vechi al acestor opere dramatice timpurii ale marelui poet, vrem să mai adăugăm aici cîte ceva la acele observații.

În privința mai multora dintre aceste piese este sigur și dovedit istoricește faptul — necontestat vreodată nici de către criticii mai riguroși — că ele aparțin lui Shakespeare, deși sînt dintr-o epocă mai timpurie decît cea acceptată în general. Despre cîteva altele însă, acest lucru este într-o atît de mare măsură doar probabil, încît asemenea probabilitate poate trece drept certitudine. Afirmația se referă, înainte de toate, la piesa mai veche *Regele Ioan*. Această piesă, pe care nimeni din cei ce-l cunosc pe poet nu vor căuta să i-o conteste, poate sluji, prin comparație cu versiunea ulterioară, drept un exemplu al îngrijirii cu care marele maestru se pricepea să-și prelucreze și să-și desăvîrșească propriile sale opere. Numai „în cazul scenei în care moare Arthur", spuneam în acel articol despre poezia nordică, „aproape că ne-am decide în favoarea prelucrării mai vechi."

Monologul lui Arthur, dinaintea clipei cînd sare de pe zid și apoi după ce a îndrăznit să facă nefericitul salt rupîndu-și oasele, sună astfel:

Arthur (pe zid)

„Noroc acum! ajută-mi încercarea,
Nu-mi chinui mai mult sărmana-mi tinerețe!
Căci viața-mi risc, să capăt libertatea.
Iar de-oi muri, se va sfîrși și chinul.
De frică mi-e umbrită cutezanța;
Căci greș de dau, mă prăbușesc de-vale,
Iar de mă prăbușesc, și moartea-i gata.
Renunță dar, și-n temniță trăiește!
În temniță, am spus? Mai bine moartea!
Îmi capăt iar încrederea, 'ndrăsneala.

Cutează deci, că saltu'i viață-ori moarte !"
(Sare și se zdrobește ; rămîne apoi o clipă amețit.)
Oo ! vai ! nu-i nimenea pe-aici să mă ajute !
Măicuța-mi unde e ? Vreau să-i vorbesc. —
Cine mă chinuie ? — Vorbiți ! — Plecat-ați ? —
Vai, biet copil, rămas-am aici singur. —
Strigat-am după mama ! Oare-am uitat
Că în cădere-a răposat al mamei mele fiu !
Cum va boci, cînd va afla de moartea-mi.
Da, moarte. Doamne, oasele mi-s frînte.
Ia-mi sufletul, Isuse, iartă-mi îndrăsneala ;
Dă-i mamei mîngîiere, să nu dispere-ajută-i.
Cînd va afla de jalnica-mi pieire."

. . . . . .

„Nicî inimii nu poate să-i mai slujească limba,
Se risipește viața din bietu-mi trup zdrobit ;
Mor, doamne ia la tine biet sufletu-mi ce zboară,
Pe tine, scumpă mamă, norocul te-nsoțească !"

(Moare.) *

Acest pasaj poate înlătura totodată și îndoielile pe care le mai ridică și alte pasaje, dacă vechea piesă provine într-adevăr din pana lui Shakespeare. Căci cine altul, decît el, ar fi putut să le scrie ? În noua versiune apar doar următoarele versuri în locul întregului monolog ce urmează după săritură :

„Vai mie ! Duhul unchiului era
'N aceste pietre. Cerul să-mi ia sufletul
Și Anglia păstreze-mi oasele !"

Firește că aici, privind pasajul din perspectiva cititorului și apreciindu-l doar din punctul de vedere al poeziei, superioritatea este întru totul de partea versiunii mai vechi. Cred că poetul a scurtat monologul și a jertfit

* Traducere după versiunea germană *(n. tr.)*.

frumusețea lui, ținînd seama de faptul că era prea lung pentru a fi rostit pe scenă în această situație penibilă. Cît de bogat trebuie să fie acela care este în stare să jertfească asemenea frumuseți și să le înlocuiască cu altele ! De reținut este faptul cum în scena din închisoare, dintre Hubert și Arthur care tocmai urmează să fie orbit, nobilul băiat își bazează, în vechea piesă, cele mai multe argumente menite a-l îmblînzi pe schingiuitorul său pe Dumnezeu și pe pedepsele îngrozitoare pe care justiția imanentă le rezervă pentru atrocitățile de asemenea cruzime. În noua piesă, aceste motive generale, deși măreț și cu adevărat poetice, sînt lăsate de cele mai multe ori de o parte, în schimb este reliefat elementul emoționant din rugăciunile copilăriei, cu o veridicitate ce mișcă orice inimă și face să vibreze toate coardele sentimentului.

Dacă traducătorul versiunii mai vechi a *Regelui Ioan* vrea s-o prefere pe aceasta celei mai recente, nu pot fi de acord cu el în această privință. În prima versiune — făcînd abstracție de pasajele citate cît și de multe altele care situează autenticitatea piesei mai presus de orice îndoială — găsesc mai degrabă multă cruzime în detalii, mai ales în scenele unde călugării și călugărițele sînt insultați de către capriciosul bastard într-o satiră atît de grosolană. În plus, piesa în ansamblu este stăpînită de un spirit mai puțin profund și general. În versiunea mai veche, elementul principal este un anumit patriotism limitat și vechea ură englezească împotriva papalității. Sensul întregului se rezumă în versurile finale :

„Dacă ai Angliei pairi și cetățeni se unesc,
Nici Franța, Spania și Papa nu-i mai primejduiesc."

Editorul plasează data redactării piesei numaidecît după distrugerea Armadei spaniole. Astfel nu se poate trece cu vederea în ea o intenție și atitudine patriotică, întru totul corespunzătoare acelei epoci. În piesa ulterioară dispare acea referire limitată, iar elementul dominant, alături de tragicul îngrozitor al vicisitudinilor vieții regești, este nimicnicia interioară și mizeria concepțiilor

și mobilurilor care determină, în cea mai mare parte, orice politică. Este o satiră amară, izvorîtă din cea mai adîncă cunoaștere a oamenilor și popoarelor, îndreptată împotriva activității confuze a lumii obișnuite și a oamenilor de stat și în care ura împotriva puterii papale este atît de atenuată, încît locțiitorii papei apar printre ceilalți oameni politici drept cei mai înțelepți și înțelegători. Versiunea ulterioară a *Regelui Ioan* este, în toate privințele, o dovadă a progreselor poetului, nu numai în domeniul artei pe care a exercitat-o, ci și în acela al cunoașterii lumii și a oamenilor.

Dintre celelalte piese dramatice pe care ni le oferă în traducere *Teatrul englez vechi*, *Jitarul din Wakefield* a fost prezentat, în studiul referitor la arta poetică nordică, ca neaparținînd lui Shakespeare. Am făcut acest lucru pentru că de fapt nu se găsesc nici un fel de dovezi sau urme istorice cu privire la originea sau autorul acestei piese. În rest, ea n-ar fi nedemnă de Shakespeare; nu numai din cauza vioiciunii și vigoarei prezentării, ci și datorită minții clare care domnește în ea. Datorită acestei ultime calități, acum cîțiva ani, cînd am cunoscut-o pentru prima dată, ea mi-a apărut ca o operă incontestabilă a lui Shakespeare. Am considerat acest fapt ca o caracteristică suficientă întrucît, într-adevăr, ar fi destul de greu să prezentăm din acea epocă o altă dramă engleză care să fie scrisă cu pricepere și totuși să fie dovedită ca aparținînd unui alt autor al cărui nume să fie cunoscut. Dar întrucît lipsesc alte dovezi mai precise, am vrut să las această piesă deoparte, în afara discuției. Printre piesele pe care le conține partea a doua, abia apărută, a *Teatrului englez vechi*, indicii asemănătoare pledează în oarecare măsură pentru *Diavolul vesel din Edmonton*, pe care, datorită unor probabilități interne, nu l-am atribui lui Shakespeare. Dar, de ce n-ar fi putut Shakespeare să dea la iveală, printre primele încercări de tinerețe, și una care să fie mai aproape de mediocritate și de banal; mai ales cînd, în vechiul *Rege Lear*, vedem un exemplu al faptului cum, în acea vreme, putea să cadă chiar în mediocritate,

poate pentru a se apropia de modelul unui poet dramatic preferat și pentru a scăpa de propria sa măreție, care trecea dincolo de măsura obișnuită a scenei! — Căci, în această privință, sînt întru totul de acord cu traducătorul, cînd atribuie, fără rezerve, această ultimă piesă lui Shakespeare, pentru motivul că toate deprinderile sale, pe care nu le-a lepădat niciodată complet, și atîtea locuții, figuri de stil și maniere întru totul caracteristice lui pot fi regăsite în ea.

Dintre toate piesele acestea, aparținînd probabil primei sale tinereți și considerate ca îndoielnice, cea mai importantă este *Lokrine* [1], care poate fi considerată, cu certitudine și incontestabil, a fi autentică, pe baza verosimilității ei istorice și lăuntrice. În privința acestei minunate tragedii și a valorii ei poetice, sînt în cea mai mare măsură de acord cu traducătorul. După presupunerile acestuia, ea este cea mai timpurie dintre toate operele dramatice ale lui Shakespeare, scrisă încă înainte de a fi văzut Londra și teatrul ei, și conține o referire patriotică la turburările interne care au scindat Anglia în partide, în ultima parte a vieții Mariei Stuart, și care au prilejuit temeri în privința unor debarcări străine. Faptul că piesa nu se pretează la o punere în scenă este evident pentru oricine; cu toate acestea însă, marile ei frumuseți nu pot fi trecute cu vederea. Preferința poetului pentru măreția colosală și pentru ciudățenia miraculoasă se dezvăluie aici cît se poate de limpede; cele mai multe replici amintesc de cele ale asprului Pyrrhus din *Hamlet*, care sînt împrumutate, indiscutabil, dintr-o piesă anterioară a poetului; dealtfel această dramă cuprinde, ca într-un embrion, cele mai multe dintre operele ulterioare ale poetului. Cam acestea sînt aprecierile lui Tieck din precuvîntarea la *Lokrine*, iar eu consider doar că nu se exprimă nici pe departe destul de categoric și viguros cu privire la valoarea poetică a acestui înalt poem tragic. Dacă ar trebui să schițez în cîteva cuvinte evoluția lui Shake-

---

[1] *The Lamentable Tragedie of Lokrine* apare în 1595, în a 3-a ediție, in-folio; atribuită lui Peele *(n. tr.)*.

speare, aș aminti *Lokrine*, *Romeo*, seria pieselor eroice cu caracter istoric și apoi pe *Lear*, ca principalele trepte ale marii sale cariere. *Lokrine* nu poate să lipsească din această suită și, ca început al unei măreții interioare, nu stă cu nimic mai prejos de piesele următoare, deși acestea sînt mult mai mature sub aspectul realizării. Încă din *Lokrine* domină vizibil acea înclinație înnăscută a lui Shakespeare, care nu-l părăsește niciodată, de a concepe și prezenta ca enigme tragice cele mai acute contraste și alternanța dură a mersului lumii, în toată asprimea ei, pe scurt, enigma vieții în marile ei corelații. Aici, în primul elan, măreția severă și rigidă a spiritului tineresc și îndrăzneț al poetului este mai curînd menită să calce în picioare, cu pasul ei uriaș, șubreda scenă, decît să trezească pe ea o apariție fugitiv plăcută și efemer strălucitoare. Tocmai din asemenea motiv, această operă este de fapt, pentru înțelegerea poetului, cea mai importantă dintre toate piesele din tinerețea lui. Ea ne arată la ce imensă depărtare s-a situat și a rămas, complet izolat, poetul față de acest teatru, pentru care scria, și față de lumea pe care o înfățișa ; ne arată de cîtă condescendență și abnegație a trebuit să dea dovadă acest spirit uriaș, deoarece voia să se mlădieze exclusiv după contururile scenei, oricît s-ar fi situat aceasta, în forma pe care o avea pe atunci în Anglia, mai presus de ceea ce numim noi astăzi teatru. Această depărtare este cu osebire evidentă, dacă comparăm cu măreția tragică a piesei *Lokrine* nu numai versiunea mai veche a lui *Lear*, care ar putea să pară unora îndoielnică, ci și piesele atribuite indiscutabil poetului : *Pericles* și versiunea mai veche a *Regelui Ioan*. Totuși, chiar și în aceasta se poate simți constrîngerea, în măsura în care ceea ce îl însuflețește pe poet, în prezentarea sa, nu este o revărsare a propriei sale pasiuni, ci străduința de a înfățișa destul de real, în trăsături fidele, ba chiar aspre și stridente, lumea exterioară — care îi era atît de străină —, așa cum mintea lui clară o sesizase în minunata ei dezordine.

Și mai limpede apare, însă, adevăratul sens în care poetul a schițat acest tablou al lumii — realizat de fapt

cu duritate, conceput întru totul cu mintea și executat fără cruțare și atenuare —, cum și marea distanță dintre ceea ce zugrăvea și delicatul său sentiment interior, distanță evidentă în poemele sale lirice și idilice, pe care am dori să le avem curînd într-o traducere cît se poate de fidelă și de îngrijită. Căci ele cuprind, înainte de toate, cheia indispensabilă pentru înțelegerea mai profundă a poetului, al cărui simțămînt interior învățăm să-l cunoaștem din ele, întru totul pur și neamestecat cu prezentarea exterioară. Demn de reținut, pentru întreaga sa strădanie, este faptul că el pare să fi considerat permanent această poezie — liber desfășurată și complet distanțată de scenă și de efectul imediat, în care privință îl urmează îndeosebi pe Spenser — drept cea mai elevată, ba chiar aproape singura demnă de acest nume ; în timp ce domeniul dramatic, în care el însuși a fost supremul maestru, îl înlătură aproape cu dispreț și în mod injust. În drama propriu-zisă, deși s-a alăturat mai întîi comediei populare, ca și — pretutindeni — cîntecelor populare vechi, deși a avut mai ales în tinerețe o mare preferință pentru nuvelele italiene și pentru tot romantismul sudic, totuși nu a îmbrățișat nici un alt stimulent exterior și nici un subiect cu o seriozitate atît de adîncă și cu asemenea entuziasm, cum a făcut-o în cronica eroică a națiunii sale. Seria pieselor eroice, pe care le-a plăsmuit din ea, poate fi numită aproape un poem epic și, în orice caz, depășește — după cum însuși poetul simte și admite pe ici, pe colo — granițele strîmte ale scenei.

Aceste considerații și altele asemănătoare ne-au determinat să-l prezentăm și dintr-un alt punct de vedere, cu totul diferit și mult mai măreț, pe acest poet care, în sînul națiunii sale, a fost categoric primul poet dramatic și care n-a fost depășit, ca atare, de poeții nici unei alte națiuni ; și să deslușim la el, în afară de arta dramatică desăvîrșită, și o poezie elevată care este, prin sentimentul ei fundamental, una general nordică și cu adevărat germanică.

Chiar și pentru timpul nostru, în special, cînd dragostea de poezie s-a destrămat și s-a fragmentat în tot felul

de înclinații unilaterale, poetul acesta ar putea sluji cel mai bine pentru a reuni diferitele orientări. Toți cei care au sesizat la antici mai mult forma și arta exterioară decît măreția eroică interioară și bogăția fanteziei, pe scurt, aceia care s-au rătăcit mai mult sau mai puțin pe calea rigidității antichizante, cîtă vreme simpla plăcere procurată de murmurul ritmic al silabelor n-a izgonit și stins din ei dragostea pentru poezia însăși, vor fi legați de ea în primul rînd prin Shakespeare, al cărui spirit lăuntric îi atrage cel mai mult pe cei cu orientare clasică dintre poeții mai noi. Cealaltă sectă, care domină poezia noastră alături de cea antichizantă, este alcătuită din cei care consideră neștiința și lipsa de studii drept dovada cea mai sigură și neînșelătoare a geniului; ei vor să imite și să maimuțărească totdeauna mai întîi tocmai ceea ce nu poate fi imitat, confundă necontenit copilărescul cu copilărosul și popularul cu vulgarul și, în locul lirei de aur a lui Apollo sau al cîntecului eroic nordic, ar dori să introducă pretutindeni și să facă să domine în general acel cunoscut cimpoi neopoetic ce aparținea inițial doar dimineții de după chef. Shakespeare, marele și adînc gînditorul maestru al oricărei poezii populare autentice, poate sluji cel mai bine, cu ponderea și forța sa irezistibilă, la înlăturarea acestor creații ale capriciului la modă, a acestor mărunțișuri efemere ale zilei.

Alți reprezentanți ai poeziei noastre au, firește, o tendință mai bună și mai nobilă în măsura în care evită vulgaritatea tot atît de mult ca și forma antichizantă moartă. Nici ei nu se înșeală atunci cînd consideră romantismul drept spiritul vital propriu-zis al poeziei, iar această sferă ca fiind cea mai adecvată pentru arta noastră poetică germană de azi. Numai că, deși este adevărat că poezia trebuie să fie un joc al fanteziei, ea este degradată prea adesea și prea mult prin produse firave și copilăroase, dacă nu se sesizează decît latura ludică a fanteziei, și dacă nu se adaugă și acea măreție tragică, acea adîncă seriozitate a vieții și istoriei universale pe care Shakespeare ni le înfățișează în forme atît de variate, atît de inteligibil, de limpede și de apropiat. Poezia

lui Shakespeare este, firește, întru totul romantică. El evită orice latură forțat erudită și antichizantă, care bîntuia intens și în vremea sa; o evită cu repulsia vădită cu care repudiază tot ce este doar modern, tot ce slujește modei și prezentului, tot ce degenerează inevitabil fie în dulcegărie fadă, fie în scîrnceală jalnică sau în sălbăticie și brutalitate, și totdeauna în vulgaritate și platitudine. Ceea ce l-a condus pe marele poet către aspectul romantic a fost opțiunea și concepția sa, căci printre ceilalți poeți ai epocii sale care scriau pentru scenă se găsesc exemple din belșug pentru toate acele varietăți. Ei se deosebesc doar prin ceva mai multă vigoare și libertate mai îndrăzneață de obișnuitele drame, la care scena noastră recurge de nevoie, sub imperiul obișnuitei necesități. În schimb, poezia lui Shakespeare este romantică, dar în sensul adevărat; nu numai ca simplă joacă, ci totodată și plină de adîncime, de seriozitate și măreție; romantică în sensul cel mai deplin și mai amplu al cuvîntului. De-ar sluji, măcar în această privință, drept model poeziei noastre!

Pentru scenă, dorința de a imita forme străine este sterilă. Fiecare națiune trebuie să-și găsească singură, în această privință, regula pe măsura ei. Iar în arta tragică, această măsură, țintă și pondere justă trebuie căutată și poate fi găsită mult mai curînd pe calea lirică, decît pe aceea istorică a lui Shakespeare. Oricît de ciudat ar putea părea la prima vedere, pentru scenă și pentru forma superioară a artei dramatice, Calderón ne este — judecînd după cele mai mature experiențe — mult mai apropiat decît poetul britanic. Dar, făcînd abstracție de acest considerent special și de toate falsele încercări de imitare rezultate din el, eu îl consider pe Shakespeare, pentru motivele amintite mai sus, ca o temelie generală a oricărui sentiment artistic german mai bun. Dezvoltarea treptată a unui asemenea simț superior pentru poezie va începe cel mai bine cu studiul și înțelegerea temeinică a acestui poet, care încă nu este înțeles în general; atunci se vor pierde tot mai mult și vor dispărea din literatura noastră toate orientările și rătăcirile amintite. A dori să ne

reîntoarcem la buna educaţie a gustului francez de odinioară, la aşa-numita poetică a unui Boileau, Batteux sau Gottsched, nici măcar nu este un lucru realizabil, cu toate că, faţă de anarhia generală ce domneşte şi în domeniul artei şi al frumosului, nu este de mirare că se mai ridică pe'ici, pe colo voci izolate, chiar şi în favoarea acestei reîntoarceri. Dar drumul nu duce în felul acesta îndărăt, ci, îmbogăţit printr-o reîntoarcere şi prin trecut, înainte.

Istoria literaturii vechi şi noi

Prelegerea a douăsprezecea

Despre roman. Poezia dramatică a spaniolilor. Spenser, Shakespeare şi Milton. Epoca lui Ludovic al XIV-lea şi tragedia franceză

Dincolo de înaltele sale calităţi intrinsece, romanul lui Cervantes a devenit pentru alte naţiuni un exemplu vrednic de imitat, dar primejdios şi inducător în eroare. *Don Quijote*, această operă de o invenţie unică în felul ei, a determinat, împreună cu altele, întregul gen al romanelor mai noi şi a dat la iveală, la francezi, englezi şi germani, un număr de încercări neizbutite de a înălţa prezentarea prozaică a prezentului real pînă la rangul de poezie. Făcînd abstracţie de geniul lui Cervantes, căruia îi stăteau la îndemînă unele libertăţi ce nu pot fi recomandate şi altora spre a fi urmate, împrejurările în care el a prezentat şi scris în proză erau incomparabil mai favorabile decît acelea ale urmaşilor săi. Viaţa reală din Spania era pe vremea aceea încă mult mai cavalerească şi romantică decît în orice altă ţară din Europa. Lipsa unei rînduieli burgheze prea desăvîrşite, ca şi viaţa oarecum mai liberă şi mai sălbatică din provincii puteau fi mai prielnice pentru poezie.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste încercări de a ridica realitatea spaniolă, prin inteligență și aventură sau prin spirit și prin trezirea sentimentului, la rangul de gen al artei poetice, autorii căutau mereu, și în orice fel, depărtările poetice fie în viața artistică a Italiei sudice, ca de atîtea ori în romanele germane, fie în pădurile și regiunile sălbatice ale Americii care au fost deseori exploatate de scriitori străini. Ba chiar, dacă întîmplarea se petrece integral în țară și în sfera vieții burgheze autohtone, prezentarea tinde neconținut — cîtă vreme încă rămîne prezentare și ea nu se dizolvă doar într-un joc de idei al capriciului, al minții și al sentimentului — să se desprindă, în vreun fel, de realitatea îngrăditoare și să afle vreo deschidere, vreo cale de intrare pe un tărîm unde fantezia să se poată mișca mai liber, chiar dacă n-ar fi vorba decît de aventuri de călătorie, dueluri sau răpiri, de o bandă de tîlhari ori de peripețiile și ipostazele unei trupe de actori ambulanți.

Noțiunea de romantic din aceste romane, chiar și din multe dintre cele mai bune și mai cunoscute, coincide de cele mai multe ori integral cu noțiunea atitudinii ostile față de poliție. În această privință, îmi amintesc de cuvintele unui celebru gînditor care era de părere că, în cazul unei polițiii cu adevărat desăvîrșite (cînd statul comercial va fi pe deplin închis și chiar și pașaportul călătorilor va fi prevăzut cu o biografie amănunțită și cu un portret fidel), ar fi pur și simplu imposibil să scrii un roman, deoarece atunci n-ai putea întîlni defel în viața reală ceea ce ar fi apt să ofere vreun pretext sau vreun subiect verosimil pentru el. O concepție care, oricît de ciudat ar suna, nu este neîntemeiată în privința acelui gen neizbutit.

A determina raportul real și exact al poeziei față de prezent și de trecut este o problemă care privește profunzimile propriu-zise și esența lăuntrică a artei. Dealtfel în teoriile noastre — în afară de cîteva concepții și definiții foarte generale, lipsite de conținut și aproape mereu false cu privire la artă și frumos — se vorbește de cele mai multe ori numai despre formele poeziei, pe care

trebuie să le cunoaştem, firește, dar care nu sînt nici pe departe suficiente. O teorie a conținutului adecvat poeziei aproape că nici nu există încă, fără să mai vorbim de faptul că una referitoare la relațiile ei cu viața ar fi incomparabil mai importantă. În prelegerile de față m-am străduit să umplu această lacună și să dau o asemenea teorie, oriunde s-a ivit prilejul.

Cu privire la prezentarea realului și a prezentului imediat în poezie, trebuie să amintim, înainte de toate, că realul nu pare neprielnic, greoi și inacceptabil pentru prezentarea poetică sub pretext că ar fi de fapt totdeauna vulgar și mai rău decît trecutul. E drept că vulgarul și nepoeticul ies, fără îndoială, mai puternic și mai accentuat în evidență, atunci cînd sînt privite din apropiere și în prezent. Privite de la depărtare și în trecut, unde doar marile personaje apar clar, ele se pierd tot mai mult în planul din fund. Dar această dificultate ar putea-o învinge un poet adevărat, a cărui artă se vădește adeseori tocmai în faptul că știe să facă să apară într-un chip cu totul nou și transfigurat într-o lumină poetică ceea ce trece drept foarte banal și obișnuit, în măsura în care simte și pune intuitiv în el o semnificație mai înaltă și un sens mai adînc. Dar claritatea prezentului este totdeauna stînjenitoare pentru fantezie, pe care o leagă și o limitează ; iar dacă o încătușăm pe aceasta atît de strîns, în mod inutil, sub raportul conținutului, atunci trebuie să ne temem că se va revanșa cu atît mai mult sub un alt aspect, sub raportul limbii și prezentării.

Pentru a clarifica pe calea cea mai scurtă concepția mea cu privire la acest punct, amintesc ceea ce am remarcat deja, de mai multe ori, cu privire la subiectele religioase și creștine. Lumea transcendentă, dumnezeirea și spiritele pure, nu poate fi redată în totalitate ; natura și omenirea sînt obiectul propriu-zis și cel mai imediat al poeziei. Dar acea lume superioară și spirituală poate fi îmbrăcată pretutindeni în această materie pămîntească și poate miji de sub ea. Tot astfel și reprezentarea indirectă a realității și a prezentului este cea mai bună și cea mai adecvată. Cea mai frumoasă înflorire a vieții ti-

nereşti şi cel mai înalt avînt al pasiunii, îmbelşugata plenitudine a unei concepţii clare despre lume pot fi transpuse cu uşurinţă în trecutul şi legenda — delimitată mai larg sau mai îngust — unei naţiuni, dobîndesc acolo un spaţiu de acţiune incomparabil mai degajat şi apar într-o lumină mai pură. Homer, cel mai vechi poet cunoscut al trecutului, este totodată un prezentator al celui mai viu şi mai proaspăt prezent. Orice poet adevărat înfăţişează în trecutul îndepărtat, în aceeaşi măsură, şi propria lui epocă, ba chiar într-un anumit sens şi pe sine însuşi, odată cu ea. Aceasta mi se pare a fi întru totul metoda justă, care exprimă adevăratul raport dintre poezie şi timp. De fapt, ea trebuie să înfăţişeze doar eternul, adică ceea ce este pretutindeni şi totdeauna semnificativ şi frumos ; dar nu poate realiza acest lucru de-a dreptul şi chiar fără nici o învesmîntare. Are nevoie pentru asta de un teren concret, iar pe acesta îl găseşte în propria ei sferă, în legendă sau în tradiţia şi trecutul naţional. Dar, în imaginea acestora, ea include întreaga bogăţie a prezentului, în măsura în care acesta este poetic ; şi, în timp ce duce enigma apariţiei lumii, dezvoltarea vieţii pînă la rezolvarea ei definitivă şi lasă să se întrevadă în general o transfigurare superioară a tuturor lucrurilor în oglinda ei magică, pătrunde chiar şi în viitor, ca o auroră a propriei splendori şi ca o presimţire a primăverii ce se apropie. Reunind toate timpurile, trecutul, prezentul şi viitorul, ea se dovedeşte a fi reprezentarea cu adevărat sensibilă a eternului sau a timpului finit. Chiar şi în sens filozofic, eternul nu este cîtuşi de puţin o absenţă a timpului sau o simplă negare a lui, ci mai curînd întreaga sa plenitudine neîmpărţită, în care toate elementele lui nu sînt sfîşiate în mod nefericit, ci reunite intim, acolo unde iubirea trecută redevine mereu nouă şi prezentă în amintirea remanentă ; totodată viaţa prezentului poartă în sine, încă de pe acum, o bogăţie de speranţe şi un viitor al unei splendori în continuă creştere.

Dacă în general consider prezentarea indirectă a realităţii şi a prezentului înconjurător ca potrivită pentru poezie, asta nu vrea să fie o apreciere negativă a tuturor

operelor de artă care au ales calea contrară. Trebuie să ştim să facem deosebire între artist şi operele lui. Adevăratul poet se impune chiar şi pe o cale falsă sau în opere care nu puteau să fie întru totul izbutite pe temeiul organizării lor iniţiale. Milton şi Klopstock sînt preţuiţi ca mari poeţi cu toate că nu se poate nega că ei înşişi şi-au impus o sarcină care era de fapt insolubilă.

Tot astfel, nici lui Richardson, care a încercat să ridice realitatea modernă la rangul de poezie pe o altă cale decît imitatorii lui Cervantes, nu i se poate contesta un mare talent în prezentare şi o imensă strădanie, numai pentru că această străduinţă nu şi-a putut atinge integral obiectivul, dată fiind calea aleasă.

La fel de excelentă şi incomparabil mai bogată decît în roman se dovedeşte literatura spaniolă pe scenă. Poezia lirică sentimentală este rodul unei iubiri şi al unei însufleţiri însingurate. Chiar dacă, fără a fi limitată la sine însăşi şi la obiectele cele mai imediate din mediul înconjurător, se manifestă public, cuprinzînd epoca şi naţiunea, ea a fost totuşi concepută în singurătate. Poezia eroică însă presupune o naţiune; şi anume una care există cu adevărat sau care a existat; o naţiune care are o amintire, un trecut măreţ, o legendă, o manieră poetică primară de a gîndi şi o concepţie, o mitologie. Amîndouă, atît poezia lirică, cît şi cea epică, aparţin mai mult naturii decît artei. Dar literatura dramatică este adecvată statului şi vieţii burgheze şi sociale; de aceea necesită şi un punct central al vieţii ca scenă a dezvoltării ei. Această relaţie este, cel puţin, mai naturală şi mai favorabilă, oricît ar continua şcolile artistice din centre de acţiune mai mici să concureze cu marile capitale — primele sedii ale artei dramatice — şi oricît ar fi ele în stare să le şi întreacă. Chiar şi numai de aici se poate înţelege de ce scenele din Madrid, Londra şi Paris au fost strălucitoare vreme de peste un veac, fiecare dezvoltată în felul ei pînă la perfecţiune şi bogată aproape pînă la opulenţă, mai înainte ca în Italia şi Germania să fi putut să ia naştere şi să se dezvolte un teatru propriu-zis. Căci, cu toate că Roma a fost încă din vechime capitala bisericii, iar Viena

reședința împăraților germani cu începere din secolul al XV-lea, nici una dintre ele n-a devenit, totuși, punctul central al națiunii lor, în aceeași măsură ca mai sus-amintitele trei capitale din Europa vestică.

Așa cum monarhia spaniolă a fost pînă la jumătatea secolului al XVII-lea cea mai grandioasă și mai strălucitoare din Europa, iar spiritul național spaniol cel mai dezvoltat, tot așa și teatrul din Madrid, oglinda vie a vieții naționale, a înflorit cel mai de timpuriu. Această bogăție și abundență a invenției au fost totdeauna recunoscute de restul Europei, mai puțin însă forma propriu-zisă și semnificația, sensul adevărat și spiritul acestui teatru spaniol. Dacă el n-ar fi avut decît calitatea de a fi întru totul romantic și, în acest sens, desăvîrșit, ar fi fost remarcabil chiar și numai prin acest fapt; și ar fi fost destul de instructiv să vedem, din acest exemplu, ce gen de artă poetică dramatică a putut să se nască în general din poezia cavalerească, din orientarea fanteziei specifice Europei mai noi și evului mediu. Nici un teatru al vreunei alte națiuni nu poate servi de exemplu atît de bine ca acela spaniol, care a rămas întru totul liber de orice influență și imitație a anticilor, în timp ce italienii și francezii au pornit, în dezvoltarea teatrului lor, cu precădere de la ideea de a reconstitui tragedia și comedia grecilor, în toată puritatea ei, și în timp ce acest model, chiar dacă n-a fost mediat decît de Seneca sau de unele piese franceze mai vechi, a avut o influență hotărîtoare asupra dramei engleze însăși.

Dacă privim teatrul spaniol prin realizările primului său maestru și stăpînitor celebru, Lope de Vega, atunci acele calități generale ne-ar apărea într-o lumină tulbure și n-am putea să ne facem o părere prea bună, în general, despre calitatea excelentă a dramei spaniole, atît de fugar și superficial sînt schițate și realizate numeroasele lui piese. Întocmai ca în poemele lirice ale unui cîntăreț și în operele dramatice ale unui artist predomină, și poate să predomine, o anumită uniformitate care facilitează mult

realizările și le sporește numărul. Adeseori, nu numai în operele dramatice ale unui singur scriitor, ci și în cele ale unei întregi epoci și ale unei întregi națiuni, stă la bază o idee comună care este, de fapt, aceeași în toate ; numai că în fiecare operă ea este concepută altfel și prezentată sub alt chip, întocmai ca atîtea variații ale unei teme sau soluții diferite ale uneia și aceleiași probleme. Dacă poetul a sesizat foarte limpede această idee și și-a precizat forma de care are nevoie pentru ideea și pentru teatrul său și dacă este maestru al limbii și al prezentării exterioare, atunci se poate lesne întîmpla să dea la iveală un mare număr de opere, chiar și într-o formă foarte artistică, fără ca planul și realizarea lor să fie din această cauză neglijate. Astfel au desăvîrșit marii poeți tragici ai antichității peste o sută de drame. Dar numărul pieselor lui Lope de Vega, oricum am vrea să le socotim, depășește orice limite ale fecundității dramatice îngăduite. Aceste extrem de numeroase opere n-a putut atît de mult să le desăvîrșească, cît mai degrabă doar să le schițeze și să le improvizeze. Sînt de acord că, dintre scriitorii dramatici ultrarapizi și ultraproductivi ai tuturor națiunilor pînă în vremea cea mai recentă, Lope este cel dintîi, și că este, în cea mai mare măsură, un poet, prin bogăția invenției, prin strălucirea prezentării, prin limba poetică și forța de imaginație incandescentă ; aceste ultime calități sînt atît de general răspîndite în poezia națiunii sale, încît abia dacă mai pot fi luate în considerare și lăudate ca o trăsătură specială. De fapt această scriitură dramatică rapidă nu poate fi acceptată nici sub aspectul artei și nici din punct de vedere moral, chiar dacă luăm în considerare talentul și fantezia lui Lope. O forță a ordinei și o lege strictă sînt cu atît mai necesare pentru teatru, cu cît nici un alt gen nu este expus, în asemenea măsură, neglijenței și sălbăticirii, și în nici un alt gen nu se poate ajunge atît de ușor pînă acolo, încît poetul și publicul să se conducă reciproc pe căi greșite și să se corupă. În privința ușurinței cu care poetul dramatic — presupunînd că are un geniu atît de fericit, bogat și labil ca al lui Lope — își poate purta epoca dincolo de orice

limite, a uşurinţei cu care, chiar şi fără asemenea calităţi strălucite, ci doar prin simplă rutină şi prin oarecare efect pasional, poate duce publicul pînă acolo încît să uite toate celelalte cerinţe şi noţiuni superioare, găsim exemple la îndemînă chiar şi în teatrul nostru german şi încă mult prea frecvente pentru a putea fi citate toate. Pe de altă parte însă, succesul teatral este cel mai puternic şi mai îmbătător dintre toate stimulentele vanităţii poetului. Publicul însuşi este cel care, de cele mai multe ori, îl încurajează pe poetul dramatic favorit în manierele sale neîngăduite şi-l împinge pînă acolo încît să se lase pentru totdeauna în voia lor, fără măsură şi fără ţel. Anticii au sesizat încă de timpuriu această tendinţă către sălbăticire demagogică şi către anarhie în genul dramatic, care era totuşi atît de perfect dezvoltat la ei, şi i-au reproşat-o.

Pe de altă parte, oricît am lua apărarea improvizaţiei în poezia populară sau în orice altă sferă, ea nu este aplicabilă şi la dramă. Drama nu poate înflori decît ca artă; şi chiar dacă realizarea ei s-ar înfăptui repede şi ar fi, totuşi, izbutită, planul ei ar trebui să fie foarte bine gîndit şi schiţat cu chibzuinţă; altfel, în cel mai bun caz, teatrul nu ne va arăta nimic altceva decît apariţia fugitivă a vieţii şi a complicaţiilor şi pasiunilor ei, suprafaţa ei strălucitoare, fără sensuri şi conţinuturi mai adînci. Pe această cea mai de jos treaptă a artei dramatice se află Lope şi unii dintre cei mai obişnuiţi autori spanioli de piese; ei radiază, şi aşa, o strălucire poetică, dacă punem realizările lor alături de decadenţa mult mai profundă a teatrului altor naţiuni, deşi nu satisfac cerinţele superioare. Cu privire la faptul, cît de rar apar clare şi general-dominante aceste imperative la autorii izolaţi sau la întregi naţiuni, nu găsim, poate, un exemplu mai concludent, decît acela că atîţia oameni îi consideră pe Lope şi Calderón ca poeţi aproximativ de acelaşi gen, cu toate că sînt separaţi prin prăpastia incomensurabilă a diferenţei dintre ei. Dacă vrem să înţelegem în general spiritul teatrului spaniol, atunci trebuie să-l analizăm numai în

perfecțiunea lui, la Calderón, ultimul și cel mai mare dintre toți poeții spanioli.

Înaintea lui, în poezia spaniolă domnea sălbăticia pe de o parte, artificialitatea pe de altă parte, adeseori amîndouă împreună. Exemplul rău al lui Lope n-a rămas limitat numai la dramă. Îmbătat de succesul teatral, el a avut vanitatea, ca atîția alți poligrafi poetici, de a vrea să-și încerce forțele și să strălucească în toate genurile, chiar și în acelea pentru care nu avea nici pic de talent. Nemulțumit de a fi considerat primul doar în teatru, el a vrut să creeze și romane artistice ca Cervantes, poeme cavalerești și eroice ca Ariosto și Tasso, răspîndind astfel și în afara teatrului maniera lui neglijentă și sălbatică; aceasta, în timp ce Góngora și Quevedo cultivau la maximum artificialitatea în expresie și în limbă. În asemenea stare de decadență i-a fost dat lui Calderón să trăiască, ba chiar s-a născut în toiul ei și a trebuit mai întîi să salveze poezia națiunii sale din acest haos, pentru a o conduce din nou către supremul ei țel, înnobilată, transfigurată și glorificată în flăcările dragostei.

Această dezvoltare a poeziei spaniole — anume de a atinge din nou ultima culme a artei adevărate tocmai după o epocă a extremei sălbăticiri și a artificialității calpe și de a sfîrși prin cea mai luminoasă strălucire a celei mai înfloritoare frumusețe — este de fapt ciudată. Se rectifică astfel părerea și teoria obișnuită despre dezvoltarea necesar ciclică a artei, lucru din care literatura și poezia epocii și națiunii noastre poate să tragă învățăminte, căci, din adîncul degenerării luxuriante și a artificialității moarte, fantezia și poezia Spaniei acelei vremi, sclipind în lumină nouă, a putut să se înalțe iarăși, renăscută și reîntinerită, ca pasărea Phoenix din propria ei cenușă.

Dar, pentru a prezenta spiritul teatrului spaniol în forma desăvîrșită sub care apare la Calderón, este necesar să amintim în cîteva cuvinte esența propriu-zisă a poeziei dramatice, în general, așa cum am conceput-o eu. Numai pentru prima și cea mai de jos treaptă a ei pot admite ca valabile acele prezentări în care nu este sur-

prinsă și nu ne este redată decît suprafața strălucitoare a vieții, speranța efemeră a bogatei fresce a lumii. Așa se întîmplă — chiar dacă prin prezentare ar fi atins supremul elan al pasiunii în tragedie, înflorirea oricărei culturi și rafinări sociale în comedie — cîtă vreme întregul se oprește doar la aparența exterioară și cîtă vreme aceasta este înfățișată doar în perspectivă și sub aspect empiric, ca un tablou destinat ochilor și compasiunii pătimașe. A doua treaptă a artei este cea unde, în prezentarea dramatică, alături de pasiune și de speranța pitorească, mai domină și își află expresia și un sens mai adînc și o idee mai profundă ; o caracterizare, pătrunzînd în profunzime, nu numai a individualului, ci și a ansamblului, acolo unde lumea și viața sînt înfățișate în cumplita lor varietate, în contradicțiile și ciudatele lor complicații, unde făptura omenească și existența sa, această foarte încîlcită enigmă, este prezentată ca atare, deci ca o enigmă. Dacă acest aspect semnificativ și caracteristic ar fi singurul scop al artei poetice dramatice, atunci Shakespeare nu numai că ar trebui să fie considerat primul dintre toți în această artă, ci aproape că n-ar putea fi comparat cu el, fie și numai pe departe, nici un alt scriitor antic sau mai recent. Dar, după părerea mea, arta poetică dramatică mai are, firește, și un alt țel, mai înalt. Ea nu trebuie doar să prezinte enigma existenței, ci să o și dezlege ; trebuie să scoată viața din încîlcirea prezentului și s-o poarte pînă la ultima dezvoltare și la decizia finală. În acest fel, prezentarea ei pătrunde în viitor, unde se soluționează cu claritate tot ce este ascuns, ca și orice încurcătură ; și în măsura în care ridică vălul muritor, ne lasă să zărim taina lumii invizibile, în lumina unei fantezii adînc pătrunzătoare, și înfățișează sufletului cu claritate felul cum viața interioară se configurează în lupta exterioară, în ce sens, cu ce semnificație și în ce fel conturat se dezvăluie eternul în declinul său pămîntesc. Firește că acest lucru este cu totul altceva decît ceea ce numim în mod obișnuit, în tragedie, catastrofă. Există multe opere dramatice celebre din care lipsește cu totul această ultimă rezolvare, la care ne referim aici, sau care

nu cuprind decît forma exterioară a acestei rezolvări, fără esența ei lăuntrică și fără spirit. Pentru motive de concizie, amintesc aici cele trei lumi ale lui Dante, felul cum el ne înfățișează cu vigoare o serie de naturi vii, în prăpastia pieirii, parcurgînd apoi treapta intermediară, unde speranța este amestecată cu suferința, pînă la supremul stadiu al transfigurării. Acest lucru este întru totul aplicabil la dramă și, în acest sens, Dante ar putea fi numit un poet dramatic; numai că el ne oferă o întreagă serie de catastrofe, fără dezvoltarea premergătoare, pe care cel puțin o schițează pe scurt sau o presupune în mod arbitrar. În funcție de această triplă rezolvare a destinelor omenești, există și trei moduri de prezentare dramatică, serioasă, înaltă, care nu surprind și nu redau numai simpla apariție a vieții, ci și sensul mai adînc și spiritul, conducînd viața pînă la țelul dezvoltării sale. Trei moduri principale: după cum eroul se prăbușește fără scăpare în hăul unei pieiri depline; sau după cum întregul se încheie încă oarecum dureros cu o satisfacție și împăcare amestecată; ori, în al treilea rînd, după cum din orice moarte și suferință este dedusă noua viață și transfigurarea omului lăuntric. Pentru a exemplifica acea dramă care urmărește prăbușirea deplină a eroului, îmi permit să amintesc, dintre tragediile poeților mai noi, numai *Wallenstein*, *Macbeth* și *Faust*-ul legendei populare. Vechea artă înclină, cu categorică preferință, către acest final întru totul tragic, conform concepției ei despre un destin îngrozitor, predeterminat. Totuși, o asemenea tragedie este, poate, cu atît mai minunată cu cît pieirea nu este determinată de un destin exterior arbitrar și hotărît de sus, ci reprezintă o prăpastie interioară în care eroul se prăbușește treptat, în măsura în care piere nu fără libertate, ci din cauza propriei sale vinovății, ca toți cei amintiți mai sus.

Acesta este genul care predomină în general la antici; se găsesc însă și exemple minunate ale acelei rezolvări a tragediei pe care aș numi-o cea de mijloc sau împăcarea, și anume tocmai la cei doi poeți tragici mai mari. Așa de pildă, Eschil, după ce ne-a dezvăluit în moartea

lui Agamnenon și în răzbunarea lui Oreste întreaga prăpastie a tuturor suferințelor și crimelor, încheie marele tablou din *Eumenidele* cu sentimentul de împăcare trezit de achitarea finală a nefericitului printr-o sentință atenuată a zeilor. Iar Sofocle înfățișîndu-ne orbirea și căderea lui Oedip, groaznica pieire și fratricidul fiilor săi, îndelungata suferință a moșneagului orb și a credincioasei sale îngrijitoare și fiice, a știut apoi să ne prezinte moartea bătrînului ca o întoarcere la zeii împăciuitori, într-o lumină atît de înfrumusețătoare, încît ne lasă doar sentimentul unei emoții blînde, mai mult melancolice decît dureroase. Rezolvări de acest fel sînt frecvente și în alte cazuri la antici, ca și la moderni ; dar numai rareori atît de mărețe și de frumoase ca acelea citate.

Al treilea mod de rezolvare dramatică, care din cele mai intense suferințe face să rezulte o transfigurare spirituală, este cel adecvat îndeosebi poetului creștin ; și, în acest sens, Calderón este primul și cel mai mare dintre toți. În piesele serioase, cu temă istorică sau tragică, cum este reculegerea către cruce și prințul statornic, această manieră iese cel mai clar în evidență și poate fi cunoscută și recunoscută cel mai ușor, în timp ce pentru noțiunea în sine sînt suficiente chiar și numai aceste puține exemple din mulțimea imensă a celorlalte realizări ale sale. Acest element creștin nu rezidă însă numai în obiect, cît mai ales în maniera specifică de simțire și tratare, care la Calderón predomină în general. Chiar și acolo unde subiectul nu oferă nici un pretext pentru a face să se dezvolte pe deplin o viață nouă din moarte și suferință, totul este gîndit în spiritul acestei iubiri și transfigurări creștine, totul este văzut în lumina lor, totul este zugrăvit în culorile lor dumnezeiești și strălucitoare. Printre toți ceilalți poeți dramatici, Calderón este, în toate condițiile și împrejurările, cu precădere poetul creștin și, tocmai pentru acest fapt, cel mai romantic.

Ceea ce a determinat, în general, dezvoltarea și întreaga configurare a poeziei creștine este faptul că ea a fost precedată pretutindeni de o poezie păgînă, a cărei amintire nu s-a stins niciodată cu totul la diferitele nați-

uni, după ce ele au devenit creştine, cum şi faptul că, în schimb, s-a dispensat de fundamentul natural al unei mitologii proprii şi caracteristice. Pe două căi s-a încercat să se realizeze acordul dintre creştinism şi poezie ; prima cale este aceea care pornind de la creştinismul însuşi a căutat să dezvolte un simbolism complet, care să cuprindă nu numai viaţa, ci şi lumea şi natura, simbolism care, alături de lumina pură a adevărului, întrunea şi întreaga strălucire şi bogăţie a frumuseţii spirituale ; şi care, tocmai prin asta, ia în arta creştină locul vechii mitologii păgîne şi poate sluji ca să-i fie substituit. Această cale, care porneşte de la un simbolism cît mai creştin cu putinţă şi îl transpune asupra lumii şi a vieţii, a parcurs-o cu precădere şcoala alegorică mai veche a poeţilor italieni ; din această cauză, ei se deosebesc şi de poeţii propriu-zis romantici, de care se distanţează, ei înşişi, cu multă grijă. Totuşi, această străduinţă şi căutare a unui simbolism creştin deplin al lumii, vieţii şi naturii a dat de fapt roade în mare măsură în pictură, dar n-a izbutit niciodată să producă o satisfacţie generală în poezie, nici măcar la Dante, cu atît mai puţin însă în încercările similare ulterioare ale lui Tasso şi Milton. Cealaltă cale, aleasă de poezia nouă, este aceea care nu porneşte de la întregul unui poem creştin atotcuprinzător al lumii, ci de la individual, aşa cum îi este oferit, de la viaţa însăşi, de la istoria legendară, de la diferitele legende, de la fragmentele vechii mitologii păgîne, în cazul în care ele permit o tălmăcire superioară şi o transformare spirituală ; este calea pe care se intensifică şi se transfigurează aceste amănunte şi rezonanţe poetice în domeniul frumosului spiritual, în funcţie de noţiunile creştine. În această privinţă, Calderón este, mai presus de toţi ceilalţi, primul şi cel mai minunat, aşa cum, pe cealaltă cale, Dante stă în fruntea poeţilor creştini, fiind cel mai măreţ. Iar această a doua cale — care nu introduce simbolismul în apariţie de sus în jos, integral şi dintr-o dată, ci conduce viaţa în sus către frumuseţea simbolică, pornind de la fiecare rezonanţă în parte — este caracteristica specifică roman-

tismului, în măsura în care încă îl mai deosebim de alegoricul creştin.

Deoarece arta poetică spaniolă a rămas ferită de orice influenţă străină şi întru totul romantică, deoarece poezia cavalerească creştină medievală a acestei naţiuni a dăinuit cel mai mult, pînă în epocile culturii mai noi, şi a dobîndit o formă artistică, acum a sosit, fără îndoială, momentul pentru a determina în general conceptul specific al romantismului. În afară de ralierea intimă — deja arătată — la viaţă, prin care se deosebeşte de poezia de idei pur alegorică, romantismul, ca o poezie vie a legendelor, se întemeiază, în primul rînd şi mai ales, pe sentimentul iubirii care domină împreună cu creştinismul — şi prin acesta — şi în poezie ; sentiment în care însăşi suferinţa apare doar ca un mijloc de transfigurare, iar seriozitatea tragică a vechii mitologii şi preistoria păgînă se rezolvă într-un joc vesel al fanteziei, şi în care, dintre formele exterioare ale prezentării şi ale limbii, sînt alese cele ce corespund acelui sentiment lăuntric al iubirii şi acelui joc al fanteziei. Întrucît romantismul zugrăveşte doar frumuseţea şi poezia specific creştină, orice poezie ar trebui să fie, de bună seamă, romantică, în acest sens mai larg. Într-adevăr, romantismul nu se luptă de fapt cu vechiul şi cu anticul autentic. Legenda Troiei şi cînturile homerice sînt întru totul romantice ; la fel şi tot ceea ce este cu adevărat poetic în poemele indice, persane şi în alte poeme orientale sau nordice vechi şi precreştine europene. Acea şcoală nordică şi operele ei literare se deosebesc de romantismul propriu-zis numai prin faptul că ele au păstrat mai multe reminiscenţe din păgînism ; de aici şi firească adîncime mai mare a vechiului nord, faţă de un grad mai mic de frumuseţe creştină şi de transfigurare a fanteziei. Dar oriunde suprema viaţă este surprinsă şi înfăţişată în semnificaţia ei cea mai adîncă, cu sentiment şi cu însufleţire intuitivă, se trezesc şi rezonanţe izolate, măcar ale acelei iubiri divine, ale cărei punct central şi armonie deplină le întîlnim, firesc, mai întîi în creştinism. Chiar şi la tragicii antichităţii, rezonanţele acestui sentiment sînt presărate şi răspîndite,

Scanned with OKEN Scanner

fără a ţine seama de concepţia lor despre lumea întunecată şi sumbră ; iubirea interioară izbucneşte pretutindeni în sufletele nobile, chiar şi printre rătăciri şi false imagini de groază. Nu numai arta este grandioasă şi admirabilă la Eschil şi Sofocle, ci şi concepţia şi sufletul. Aşadar, acest romantism agreabil le lipseşte nu poeţilor vii ai antichităţii, ci numai celor artistic eruditi. Romantismul este opus nu vechiului şi anticului, ci doar antichizantului care a reînviat în mod fals în mijlocul nostru şi care imită doar forma vechiului, fără iubire lăuntrică ; tot aşa după cum, pe de altă parte, este opus modernului, adică tendinţei care încearcă să obţină în mod greşit eficienţă asupra vieţii, alăturîndu-se întru totul prezentului şi îngustîndu-se în realitate, fapt prin care cade inevitabil pradă dominaţiei epocii şi modei limitate, oricît de rafinate ar fi intenţia şi subiectul.

Dar în domeniul romantismului şi în întreg cercul poeţilor care-i aparţin, Calderón se situează, prin spirit, cel mai aproape de vechea şcoală alegorică a lui Dante şi a primilor italieni, întocmai ca Shakespeare de şcoala nordică. Prin alegorie, în adevăratul sens al cuvîntului, trebuie înţeleasă aici noţiunea integrală a imagisticii şi simbolisticii creştine ca expresie, înveliş şi oglindă a lumii invizibile, după cunoaşterea creştină a acesteia. Alegoria este spiritul sau sufletul poeziei creştine, iar corpul şi substanţa exterioară este legenda romantică sau chiar şi viaţa naţională. Pornind pe calea sa de la individualul aflat în varietatea vieţii şi urcînd de aici spre înălţimi, Calderón a înţeles acest spirit al simbolismului creştin tot aşa de deplin şi de adînc ca Dante, care a oferit numaidecît ansamblul acestui simbolism şi a vrut să-l reunească într-un singur trup. La Calderón, ca ultim ecou, ca şi în amurgul strălucitor al evului mediu catolic, a atins suprema culme a glorificării acea renaştere şi transfigurare creştină a fanteziei, care caracterizează în general spiritul şi poezia evului mediu. În general însă, poezia alegoric-creştină nu este o simplă poezie a naturii sau o poezie populară risipită fragmentar şi în cea mai mare parte inconştientă ; şi nici o poezie care se joacă doar cu

Scanned with OKEN Scanner

haina exterioară a imaginilor ; ci una care cunoaşte totodată sensul adînc ; prin urmare, o poezie a indivizibilului, pe deplin conştientă şi ştiutoare ; o poezie a cărei esenţă constă în faptul că în ea este reunit din nou tot ceea ce la antici era separat, şi anume : simbolismul strict al misterelor şi mitologia propriu-zisă sau noua poezie senzuală eroică, totul fiind în ea simbolic de la un capăt la altul. De fapt, este un simbolism al adevărului care, sub un anumit aspect, este întemeiat şi trebuie să fie întemeiat pe adîncimea psihică şi pe misterul natural al sufletului, aşa cum l-a realizat în cea mai înaltă măsură Shakespeare, şi cum, sub alt aspect, apare într-o transfigurare creştină la Calderón.

Dealtfel, se înţelege de la sine că între cele trei feluri de rezolvări şi prezentări dramatice — prăbuşirea, împăcarea şi transfigurarea —, îşi pot afla loc unele gradaţii şi amestecuri. Numai pentru a face mai clară noţiunea artei dramatice superioare — care nu se opreşte doar la apariţia exterioară şi la suprafaţa existenţei, ci pătrunde în interior şi răzbate pînă la ţelul hotărîtor al vieţii — au trebuit să fie prezentate ca atare cele trei căi principale de rezolvare, care par să fie cu totul separate între ele. Chiar şi opoziţia dintre poeţii antici şi cei mai recenţi, aşa cum am mai amintit, nu este perfectă, ci se bazează doar pe o superioritate, pe un „mai mult“ sau „mai puţin“. S-ar putea găsi la antici chiar unele apropieri de prezentarea tragică care sfîrşeşte prin transfigurare, după cum, dimpotrivă, la poeţii mai noi se pot întîlni tragedii cu prăbuşire deplină, care, sub aspectul forţei, merită să fie puse întru totul pe aceeaşi treaptă cu cele ale antichităţii, unde acest tip era predominant.

Întrucît însă prezentarea dramatică pătrunde astfel în adîncimile cele mai intime ale sentimentului şi în tainele cele mai ascunse ale vieţii spirituale, este de bună seamă limpede că anticii pot fi în general, pentru noi, un înalt exemplu stimulator, demn de urmat, datorită admirabilei desăvîrşiri pe care au atins-o, în felul lor ; dar nu pot fi cîtuşi de puţin, în amănunt, regulă şi exemplu vrednic de imitat. Mai ales în drama şi tragedia superioară nu poate

exista o normă valabilă pentru toate naţiunile. Chiar şi felul de a simţi al popoarelor creştine, care sînt legate printr-o religie comună şi se aseamănă între ele, este încă prea diferit aici, unde trebuie să fie atins şi scos la lumină punctul central propriu-zis al vieţii interioare ; prea diferit pentru a nu părea întru totul nesăbuită pretenţia la o concordanţă generală sau chiar numai dorinţa ca o naţiune să dea celeilalte legi în această privinţă. Cel puţin în domeniul tragediei şi al dramei superioare, trebuie ca fiecare naţiune să-şi statueze singură reguli şi să-şi inventeze forma, deoarece şi tragedia şi drama sînt atît de strîns legate de viaţa lăuntrică şi de sentimentul propriu-zis.

Astfel, departe de mine gîndul de a recunoaşte sau recomanda necondiţionat drama spaniolă sau pe Calderón ca pe un model demn de imitat pentru teatrul nostru, deşi minunata treaptă pe care au atins-o tragedia şi drama creştină prin acest poet şi maestru măreţ şi divin, trebuie să-i pară din depărtarea strălucitoare aproape ca un model de neatins oricui ar vrea să riste temerara încercare de a scăpa teatrul de ruşinea lui actuală. Nu în aceeaşi măsură este aplicabilă la noi şi forma exterioară spaniolă, care trebuie s-o deosebim, fără îndoială, de forma interioară ; căci aceasta din urmă, dominată de o desfăşurare şi dezvoltare mai mult lirică, este desigur mai aproape de noi decît concizia mai curînd epico-istorică a lui Shakespeare. Acea bogăţie de imagini înflorite ale unei fantezii sudice, care caracterizează atît de tipic forma exterioară şi limba poetică a tragediei spaniole, poate fi găsită frumoasă, de bună seamă, acolo unde există o asemenea luxurianţă a naturii, dar ea nu poate fi reeditată în chip artificial. Ceea ce am amintit în general, cu mai multe prilejuri, în legătură cu prezentarea poetică a subiectelor mistice, ar putea fi aplicabil în parte şi la piesele cu conţinut alegoric-creştin ale lui Calderón.

Dacă i s-ar putea obiecta ceva lui Calderón ca poet romantic ar fi faptul că, în toate tipurile de dramă, ne conduce prea repede la deznodămînt, că acesta ar produce adesea mai mult efect dacă ne-ar menţine mai multă

vreme în așteptare și dacă poetul spaniol ar caracteriza enigma vieții mai frecvent cu adîncimea lui Shakespeare, dacă nu ne-ar insufla aproape totdeauna chiar de la început sentimentul transfigurării și dacă nu ne-ar menține necontenit în el. Shakespeare face greșeala opusă, anume că, în calitate de poet sceptic, face să dureze în fața noastră enigma existenței prea adeseori doar ca o enigmă, cu întreaga ei încîlceală și complicație, fără să adauge și deznodămîntul. Și chiar și acolo unde duce prezentarea pînă la deznodămînt, este vorba de cele mai multe ori de tipul tragic antic al prăbușirii sau de unul intermediar mixt, ce produce satisfacție doar pe jumătate, și nu mai foarte rar de acea agreabilă transfigurare, care predomină la Calderón. Sub aspectul cel mai intim al felului de a simți și de a trata subiectul, Shakespeare este mai curînd un poet antic decît unul creștin, chiar dacă nu este întru totul grec, ci mai curînd nordic vechi. La Shakespeare există o adîncă semnificație a naturii, care răbufnește din creațiile sale în mod izolat, de fapt numai în rezonanțe risipite, dar care stă pretutindeni, invizibilă, la temelii și alcătuiește un fel de suflet ascuns al lor ; ori tocmai în această taină, care se străvede, constă farmecul și vraja propriu-zisă a acestor tablouri de viață, ce par atît de limpezi în exterior. Acest element mai adînc din poezia lui Shakespeare se mai găsește încă în poezia modernă, ca un simptom izolat, și-și așteaptă dezvoltarea deplină abia în viitor, cînd o poezie superioară, mergînd pe o cale nouă, nu va mai reprezenta, poate, doar aparița fugară a vieții, ci însăși viața tainică a sufletului, atît în om cît și în natură. Sub acest aspect, Shakespeare se înalță întru totul peste granițele poeziei dramatice, prin profunzimea intuirii naturii, în timp ce noi îl considerăm și îl prețuim, alături de maestrul spaniol, ca pe un fundament și un exemplu de claritate și de prezentare concretă.

Într-o singură privință mai ales, ar trebui să lăsăm drama spaniolă și forma ei să-și slujească ei înșiși ca regulă ; mă refer la faptul că și comedia sau în general piesa burgheză este acolo permanent romantică și, tocmai

prin asta, cu adevărat poetică. Cu totul zadarnice sînt și rămîn, chiar și pe scenă, toate încercările de a înălța prezentarea realității prozaice la treapta de poezie prin perspicacitate psihologică sau printr-un simplu umor la modă ; iar cine are prilej să compare ceea ce alte națiuni numesc piese de intrigă sau de caracter cu vraja romantică a pieselor lui Calderón sau chiar și a altor piese spaniole, abia va găsi cuvinte pentru a exprima distanța dintre această bogăție poetică și sărăcia teatrului nostru, și în special distanța față de acea existență care trebuie să conteze pentru noi ca inteligență.

Poezia popoarelor sudice, rămase catolice, era, în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, în strînsă legătură sau avea măcar o dezvoltare întru totul asemănătoare. În celelalte țări, protestantismul a produs o cezură evidentă, în măsura în care pretutindeni, unde a devenit dominant, a respins odată cu vechea credință și multe feluri de reprezentare metaforică sau simbolică ce erau în strînsă legătură cu ea ; multe tradiții poetice, legende și basme, le-a ignorat și în cele din urmă le-a dat uitării fără nici un fel de critică și discernămînt. Dar, așa cum printre țările protestante Anglia a păstrat cel mai mult din vechea biserică atît în constituția puterii spirituale cît și în obiceiurile și instituțiile exterioare, tot astfel și poezia a înflorit din nou mai întîi acolo, într-o formă artistică și într-o plăsmuire frumoasă, și anume, raliindu-se întru totul manierei romantice a popoarelor catolice meridionale ; Spenser, Shakespeare, Milton confirmă acest lucru. Cît de mult a iubit Shakespeare, în prezentările sale, romantismul vechii epoci cavalerești, și chiar și coloritul mai sudic al fanteziei nu este nevoie să mai fie amintit ; Spenser însuși este un poet cavaler și, ca și Milton, urmează anumite modele romantice, în special italienești. Cu cît literatura ajunge mai aproape de noi și cu cît se dezvoltă mai amplu în epocile mai apropiate de noi, cu atît mi se pare mai necesar să limitez considerațiile mele numai la poeții și scriitorii care marchează culmea limbii și culturii spirituale a unei națiuni și care, tocmai din această cauză, sînt cei mai importanți și mai plini de în-

vățăminte, atît pentru ansamblu cît și pentru alte națiuni. Într-adevăr însă, cei trei scriitori mari pe care i-a produs Anglia epuizează tot ceea ce este remarcabil și măreț în epoca mai veche a poeziei lor, în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

Poemul cavaleresc al lui Spenser, *Regina zînelor*, ne înfățișează spiritul romantic așa cum domnea el încă pe atunci în Anglia, sub regina Elisabeta, regina fecioară căreia îi plăcea foarte mult să se vadă divinizată prin asemenea aluzii mitologice și poetice. Pana lui Spenser este de un pitoresc bogat, iar în poeziile sale lirice, idilic de blînd și agreabil, respiră întru totul spiritul vechiului Minnesang. Este surprinzător de asemănător mai ales cu vechile poeme cavalerești și cîntece de dragoste germane, nu numai sub aspectul manierei poetice, ci și sub acela al limbii. Astfel, dezvoltarea limbii engleze în epoca următoare a fost cu totul opusă celei a limbii germane. Chaucer, în secolul al XIV-lea, nu este lipsit de asemănări cu *Knittelvers*-ul german din secolul al XVI-lea[1]. Spenser, dimpotrivă, se aseamănă, în această epocă mai tîrzie, cu vechile cîntece de dragoste germane, în privința sonorității și duioșiei. În orice limbă rezultată, ca limba engleză, dintr-un amestec, există un ideal dublu, după cum poetul înclină către unul sau altul din elementele componente ale limbii sale. Dintre toți poeții englezi, Spenser este cel mai german sau germanic în limbă, așa cum Milton, dimpotrivă, a acordat în compoziția mixtă a englezei superioritate totală îndeosebi elementului latin. Doar forma întregului este nefericită în poezia lui Spenser ; alegoria aleasă de el și pusă la temelia întregului nu este plină de viață, ca aceea ce apare în poemele cava-

[1] *Knittelvers*, formă specifică de vers de 8—9 silabe cu 4 accente, foarte folosit în sec. al XVI-lea (în special de Meistersinger-i, de Hans Sachs etc.) ; mînuit fără un simț pronunțat al ritmului și al limbii, adeseori accentele versului nu coincideau cu accentuarea firească a cuvintelor și producea o impresie de hurducăială greoaie ; de aici și nuanța peiorativă, a denumirii, care a fost folosită ulterior pentru versurile proaste sau șchioape *(n. tr.)*.

lereşti mai vechi — unde, printre aventurile exterioare şi povestirile simbolice, se află ascunsă o concepţie mai înaltă despre eroul spiritual şi despre tainele iniţierii sale superioare —, ci este acea alegorie moartă, simplă clasificare a tuturor noţiunilor de virtute dintr-o morală, pe scurt, o alegorie care n-ar putea fi ghicită şi intuită sub învelişul istoric dacă nu i-ar adăuga o explicaţie în cuvinte seci.

Admiraţia faţă de Shakespeare, poetul care s-a alăturat întru totul acestui model în poemele sale lirice şi idilice, nu poate decît să-i acorde lui Spenser o valoare şi mai înaltă în ochii noştri. Aici, în acest gen care conta pentru Shakespeare ca poezie propriu-zisă, — în timp ce teatrul, al cărui maestru era, pare să-l fi considerat doar ca pe o artă mai mult prozaică a reproducerii fidele a vieţii sau cel mult ca pe o aplicare condescendentă a poeziei superioare, oarecum pentru uzul gloatei —, învăţăm să-l cunoaştem pe marele poet, pentru prima oară, integral, după maniera lui specifică de a simţi. El, cel care se pricepe să evoce zguduitor toate profunzimile pasiunii şi care înfăţişează, cu profundă autenticitate şi pregnantă caracterizare firea omenească comună aşa cum este, în toată grosolănia ei, — a fost, în felul său, atît de puţin un om pătimaş, sălbatic sau grosolan încît în poeziile sale predomină sentimentul cel mai delicat cu putinţă. Tocmai pentru că este atît de interiorizat şi de adînc, şi delicat aproape pînă la bizarerie, acest sentiment impresionează numai foarte puţini oameni. Pentru o mai bună înţelegere a operelor sale dramatice sînt însă cît se poate de importante cele lirice. Ele ne arată că, de cele mai multe ori, poetul nici măcar nu înfăţişa ceea ce îl atrăgea pe el însuşi, sau felul cum era el de fapt şi cum simţea, ci lumea aşa cum o vedea în faţa lui, limpede şi separată printr-o mare prăpastie de el şi de profundele lui sentimente delicate. Tabloul lumii, pe care ni-l zugrăveşte, este întru totul fidel, fără măgulire şi înfrumuseţare şi de un adevăr ce nu poate fi depăşit. Dacă inteligenţa, perspicacitatea şi profunzimea observaţiei sînt primele dintre calităţile unui poet, în măsura în care ele sînt necesare pen-

tru a înregistra viața în mod caracteristic, atunci cu greu ar putea fi pus un altul alături de el. Alți poeți s-au străduit să ne transpună, măcar pentru cîteva clipe, într-o stare ideală a umanității. El însă înfățișează cu o claritate adesea crudă omul în adînca lui decădere, această zdruncinare care străbate toate acțiunile și omisiunile sale, gîndirea și strădania sa. În această privință, nu rareori el ar putea fi numit poet satiric, iar încîlcita enigmă a existenței și a înjosirii umane, așa cum o concepe el, ar putea fi de bună seamă aptă să producă și o cu totul altă impresie, mai persistentă și mai adîncă decît întreaga ceată a acelor oameni pătimași înrăiți, care sînt numiți de obicei poeți satirici. Cu acest prilej însă, în Shakespeare licărește amintirea și ideea unei stări inițiale elevate și sublime a omului, față de care acea grosolănie și înrăire nu este decît o decădere și zdruncinare; în plus, cu fiecare prilej, ies la iveală sentimentul delicat și noblețea poetului, făcînd să mijească frumoase raze de însuflețire patriotică, de înaltă prietenie bărbătească sau de iubire înflăcărată.

Dar chiar și înflăcărarea juvenilă a iubirii apare în Romeo al său doar ca o însuflețire a morții; concepția de viață dureros de sceptică și de aspră, specifică lui, îi dă lui Hamlet tocmai acea trăsătură enigmatică, ca dintr-o disonanță nerezolvată; iar în Lear, durerea și suferința sînt intensificate pînă la nebunie. Astfel, acest poet — care în exterior apare întru totul ponderat și chibzuit, limpede și senin, la care mintea predomină și care procedează și prezintă pretutindeni cu intenție, ba chiar, am putea spune, cu răceală — este, sub aspectul sentimentului său cel mai intim, poetul în cea mai mare măsură adînc-dureros și dur-tragic dintre toți poeții vremurilor vechi sau noi.

El consideră spectacolul ca un lucru pentru popor și, mai ales la început, îl tratează în mod permanent ca atare. S-a raliat fără rezerve comediei populare, așa cum a găsit-o înaintea lui, a creat scena și a dezvoltat-o în funcție de această idee și de nevoile sale. Totuși, chiar și în primele sale încercări de tinerețe, mai brute, în naiva

piesă populară, el a introdus măreția gigantică și grozăvia înspăimîntătoare, ba chiar oribilul ; pe de altă parte, a fost risipitor cu asemenea prezentări și privelişti ale înjosirii umane, care pentru spectatorul de rînd treceau și încă mai trec drept glumă, în timp ce, în spiritul său adînc pătrunzător și gînditor, ele erau legate de un cu totul alt sentiment, de amar dispreț sau de dureroasă compătimire. Piesele populare și cîntecele populare au determinat multe aspecte din forma exterioară a operelor sale ; căci, de bună seamă, nu era într-atît de lipsit de cunoștințe, cum s-a presupus de cînd Milton l-a preamărit ca pe un fiu liber al naturii, și nici nu era lipsit de măiestrie artistică ; dar, firește, pentru sentimentul său interior, doar asonanțele adînci ale naturii erau, mai ales, în stare să trezească această fire izolată, închisă și singuratică. Punctul în care avea cele mai multe legături cu ceilalți oameni era acela al sentimentelor pentru națiunea sa, a cărei glorioasă epocă eroică, din timpul războaielor împotriva Franței, a transpus-o din vechile cronici naive într-o serie de tablouri dramatice, care se apropie de poemele epice prin sentimentul gloriei și sentimentul național ce domnesc în ele.

În operele lui Shakespeare este înfățișată o lume întreagă. Cine le-a privit o dată adînc, cine a pătruns în esența creației sale literare, cu greu se va mai lăsa stînjenit de lipsa de formă doar aparentă sau, mai curînd, de forma specială, cu totul specifică lui, ori de tot ceea ce s-a spus despre ea atunci cînd nu i-a fost înțeles spiritul. Un asemenea om va găsi chiar și forma lui Shakespeare bună și excelentă în felul ei, în măsura în care ea corespunde întru totul acelui spirit și acelei esențe și se mulează în mod fericit, ca un înveliș adecvat. Poezia lui Shakespeare este foarte înrudită cu spiritul german, iar poetul este resimțit de către germani, mai mult decît oricare alt poet străin, ca unul întru totul autohton. În Anglia însăși, asemănarea superficială dintre alți poeți mai mărunți din aceeași țară și Shakespeare, în privința formei exterioare, a produs unele confuzii. Dar cu cît ne atrage poezia sa mai mult, cu atît mai puțin poate forma

ei să fie un model sau o regulă exclusivă pentru teatrul nostru, întrucît chiar și acel mod special de a simți, propriu lui Shakespeare, este de fapt cît se poate de poetic ; iar în fond, nu este cîtuși de puțin unicul valabil sau singurul care corespunde țelului poeziei dramatice. Drama noastră germană pornește fără îndoială de la aceeași bază epico-istorică ori cel puțin de la una cu totul asemănătoare celei a lui Shakespeare ; sau, mai curînd, întrucît și în ansamblu și în amănunt nu mai există decît o singură tendință, drama germană se străduiește să pornească de la ea. Dar pornind de aici, ea tinde iarăși — așa cum dovedesc în general cele mai importante alcătuiri și încercări tragice de pînă acum — tot mai mult către înălțimea unei desfășurări pur lirice, după modelul tragediei antice sau după acela în care Calderón a realizat cît se poate de perfect acest lucru, dar de o altă manieră, în privința concepției creștine despre viață și a manifestărilor ei. De aceea, din punctul de vedere al practicii, Calderón este parcă mai aproape de noi decît Shakespeare, ca țel suprem al frumuseții romantico-lirice și al unei fantezii transfigurate în spirit creștin, cu toate că nu trebuie să ignorăm niciodată cu nerecunoștință sau să părăsim complet terenul pe care îl împărțim cu poetul englez și din care a crescut și poezia noastră germană. Dintre poeții romantici, Calderón s-a alăturat mai întîi școlii alegorico-creștine mai vechi și a transpus în dramă spiritul acestei simbolici creștine catolice ; Shakespeare este mai aproape de esența școlii nordice, iar poezia noastră germană modernă tot mai poartă încă în sine, ca și mai înainte, predispoziția și înclinația pentru amîndouă. Profunzimea naturii la Shakespeare este însă un element care, avînd contingențe cu tot ce e mai înalt în poezie, aparține totuși mai mult poeziei epice, deoarece, prin aproprierea și dezvoltarea dramatică, este doar descompusă, dezmembrată și profanată ; este o cale ocolită, pe care am avut deja prilejul s-o relevăm de mai multe ori, și de care trebuie să ne temem mai mult, deoarece este ispititoare ; împotriva ei trebuie să avertizăm mai intens decît împotriva modului cum alții ajung, prin intermediul

moștenirii lui Shakespeare, la o prea mare densitate prozaică și prolixitate istorică a prezentării ; aceasta întrucît asemenea cale ocolită nu se va bucura niciodată, pe durată, de aprecierea generală. Chiar și din simbolul luminos și strălucitor al lui Calderón, amănuntul ar genera doar un epigonism nefericit și, în special, ar produce — pe scena noastră care, pînă acum, este locul de reunire haotică a celor mai amestecate simțăminte, concepții și păreri — doar impresia unei cvasiprofanări ; dar frumusețea și desfășurarea lirică a acestui simbolism rămîn modelul pe care se străduiesc să-l urmeze, conștient sau inconștient, poeții dramatici ai epocii noastre.

Senina poezie cavalerească a lui Spenser și libera poezie a vieții scrisă de Shakespeare au fost ignorate, înlăturate, ba chiar persecutate, atunci cînd fanatismul — care, sub Elisabeta și după ea, existase doar ca un rău ascuns și reținut — a izbucnit sub Carol I, violent și public, copleșind și dominînd totul. În special Shakespeare a devenit un obiect de ură pentru puritanii pe care pare să nu-i fi iubit nici el, tot așa cum mai este și astăzi încă obiect de ură pentru metodiști și pentru alte secte asemănătoare atît de răspîndite în Anglia. Totuși și acea epocă puritană a produs un poet care se poate număra, pe drept cuvînt, printre cei dintîi și cei mai remarcabili ai națiunii sale. Poezia lumească și naturală era considerată de către zeloși ca neîngăduită ; dacă voia să corespundă spiritului vremii, ea trebuia să fie orientată acum întru totul spre clericalism, ca în gravitatea veșnic uniformă a lui Milton. Opera sa epică suferă mai întîi de dificultățile comune tuturor operelor poetice creștine care aleg ca subiect însăși tainele religiei. Surprinzător este faptul cum el nu și-a dat seama că *Paradisul pierdut* nu alcătuia, în sine, un întreg și că nu era decît actul întîi al unei istorii creștine a omului, dacă voia la urma urmei s-o privească cu ochi de poet și să considere creația lumii, căderea în păcat și mîntuirea, ca pe o singură mare dramă. Fără îndoială, el a vrut să înlocuiască această lipsă prin *Paradisul regăsit*, pe care l-a scris ulterior ; dar față de marea operă, acesta este prea mic ca întindere și con-

ținut, pentru a putea fi considerat ca o piatră finală. Față de poeții catolici Dante și Tasso, care i-au fost modele, el, ca protestant, a fost dezavantajat și prin faptul că n-a știut să folosească unele feluri de reprezentare, unele istorii sau tradiții simbolice, care le-au stat la îndemînă acelora, pentru bogata ornamentare a poeziei lor. Dimpotrivă a căutat să-și îmbogățească poezia din Coran și Talmud și din afabulațiile și alegoriile acelora, lucru care cu siguranță că nu se potrivește unui poem creștin serios. De aceea, valoarea acestei opere epice nu constă atît în planul de ansamblu, cît mai ales în unele pasaje și aspecte frumoase izolate și, apoi, în desăvîrșirea limbii sale poetice superioare. Ceea ce i-a asigurat lui Milton admirația generală, de care s-a bucurat în secolul al XVIII-lea, sînt unele trăsături și prezentări izolate ale inocenței și frumuseții paradiziace, apoi tabloul infernului și caracterizarea locuitorilor săi, pe care i-a zugrăvit ca pe niște giganți din străfunduri, într-o manieră măreață și aproape antică. S-ar putea ridica întrebarea dacă, pentru limba poetică engleză, a fost în general salutară tendința de a se orienta mai mult spre latura latină decît spre cea germanică și de a urma în epoca ulterioară mai mult pe Milton decît pe Spenser. Dar de vreme ce lucrurile s-au petrecut totuși astfel, Milton trebuie privit, firește, drept cel mai mare poet și sub raportul stilului; iar în anumită privință chiar ca o normă pentru elevata și serioasa limbă poetică engleză. Totuși, o limbă născută întru totul dintr-un amestec, ca limba engleză, nu suportă ușor o normă absolut fixă, întrucît din natura ei însăși rezultă că, dacă nu oscilează permanent între două extreme opuse, oscilează totuși cu o libertate ce nu poate fi îngrădită și se poate apropia mai mult cînd de una, cînd de cealaltă. Dar întreaga bogăție a atît de viguroasei limbi engleze n-o putem cunoaște, în acest amestec al ei și în toate nuanțele, decît din Shakespeare.

După epoca dominației puritane, s-a extins un alt fel de barbarie în literatura și limba engleză: dominația generală a gustului francez și anume a unui gust francez

foarte corupt. Abia către sfirşitul secolului al XVII-lea s-a înălţat iarăşi spiritul, odată cu adevărata restabilire a libertăţii ; dar mania străină se extinsese atît de mult încît marii şi vechii scriitori ai naţiunii, pe care i-am înfăţişat, au trebuit să fie întrucîtva redescoperiţi şi scoşi la lumină din negura uitării către începutul secolului al XIX-lea.

Literatura franceză a dispus în ultimele epoci burgunde, sub Francisc I şi în secolul al XVI-lea, de o bogăţie de monumente istorice, cum au apărut de altfel în toate vremurile ; e vorba de profesiuni de credinţă istorice sau tablouri luate din viaţă, care ne transpun cu totul în moravurile, condiţiile sociale şi, în general, în spiritul epocii înfăţişate, prin prezentarea vie a amănuntelor, prin mulţimea trăsăturilor sesizate nemijlocit cu ajutorul observaţiei sau generate de propria concepţie. Acum s-a dezvoltat şi talentul specific de expunere distractivă, pentru uzul societăţii, a unei filozofii uşoare privind obiectele vieţii. Pentru ambele genuri, amintesc doar pe de Commines [2] şi Montaigne [3]. Limba franceză veche este în general verbioasă, neglijentă, ba chiar nu rareori încîlcită în alcătuirea perioadelor ; dar aşa cum la Montaigne şi la alţi scriitori mai buni din vremea veche nu rareori cuprindea o notă de naivitate şi o graţie naturală, ea era legată de acea verbiozitate şi neglijenţă care apărea cu atît mai atrăgătoare, cu cît ulterior limba a fost regle-

---

[2] Philippe de Commynes (1447—1511), istoric francez cu care începe istoriografia franceză ; redă critic evenimentele şi analizează psihologic caracterele oamenilor politici, susţinînd morala succesului, dar condamnînd abuzul de putere *(n. tr.)*.

[3] Michel Eyquem de Montaigne (1533—1599), filozof şi scriitor francez cunoscut prin celebrele *Essais* (Eseuri) ; bun cunoscător al autorilor antici (Plutarh, Seneca, Horaţiu, Lucreţiu), observă lumea înconjurătoare în monologuri şi reflecţii situate, ca formă literară, între scrisoare şi dialog ; pornind de la stoicism şi evoluînd spre un epicurism spiritualizat, se afirmă ca un sceptic în teoria cunoaşterii şi combate supraestimarea raţiunii umane şi intoleranţa *(n. tr.)*.

Scanned with OKEN Scanner

mentată mai strict. Dar Marot[4] și Rabelais, deși amîndoi sînt lipsiți de talent, pot sluji ca dovadă pentru faptul cît de puțin se situa limba franceză în secolul al XVI-lea, chiar și în domeniul poeziei și al produselor inteligenței, pe aceeași treaptă cu dezvoltarea artistică și cu stilul limbilor vecine ; cum și pentru faptul cît de departe era ea de acel gust ales pe care l-a atins mai apoi. Dacă privim totuși situația neglijată, sălbăticită și, în unele privințe, încă barbară a limbii și a literaturii franceze mai vechi, nu putem considera marea schimbare, care a fost determinată în ambele domenii de către Academia creată de Richelieu, decît ca necesară și salutară prin efectele ei. Totuși, ca și în problemele politice din acea vreme, a existat și în acest domeniu un jug de fier, prin care s-a pus capăt anarhiei atît în limbă, cît și în literatură. Pentru scopul ei imediat — cultivarea generală a limbii —, această întreprindere a fost încununată de cea mai deplină reușită și de cel mai strălucit succes. Acest fapt se manifestă foarte general în proză ; nu numai primii și celebrii scriitori din ultima parte a secolului al XVII-lea, ci, s-ar putea spune, aproape toți se remarcă printr-o notă specifică de stil elevat. Să ne gîndim doar la atîtea scrisori și memorii, chiar și ale femeilor, scrieri de afaceri sau de alt gen, care nu erau cîtuși de puțin destinate tiparului și care nu proveneau dintr-o pană de scriitor propriu-zis ; ele se remarcă, toate, prin această notă proprie, de gust ales, care s-a pierdut aproape complet în secolul al XVIII-lea. Iar dintre poeți, Racine a atins, în arta limbii și a versului, o desăvîrșire armonioasă, pe care n-o au, după sentimentul meu, nici Milton în engleză și nici Vergil în latină și care n-a mai fost atinsă în limba franceză niciodată după aceea. Pentru ansamblul poeziei, am fi dorit ca în special limbii poetice să i se fi lăsat, în afară de această desăvîrșire artistică, și ceva mai multă liber-

[4] Clément Marot (1496—1544), poet francez în pragul dintre evul mediu și Renaștere, influențat de lirica italiană, creator al primelor sonete franceze și al stilului „marotic" care domină poezia franceză pînă în epoca Pleiadei *(n. tr.)*.

tate ; să nu fi fost respinsă, disprețuită și uitată atît de necondiționat și fără excepție vechea poezie franceză a epocii cavalerești, care a produs atîtea lucruri frumoase și agreabile pe planul invenției și al limbii. S-ar fi putut împleti un stil artistic și grav cu spiritul poetic al epocii cavalerești, așa cum s-a născut la italieni sau la alte națiuni. Poezia și limba franceză ar fi căpătat atunci iarăși ceva mai mult din acel avînt romantic și din acea veche libertate poetică, pe care Voltaire dorește de atîtea ori să le vadă revenind și pe care a și încercat să li le restituie în parte, deși prea tîrziu și izbutind doar pe jumătate. Totuși, o asemenea uitare și totală respingere a tot ceea ce a fost nu poate fi disjunsă, nici chiar în literatură, de o transformare de mari proporții, care să cuprindă totul. A fost o revoluție ; tocmai de aceea au rămas, chiar de la început, unele contradicții interioare și o opoziție tacită împotriva dominației aspre, care a ieșit curînd în evidență ; cel mai limpede atunci cînd, sub regență și sub Ludovic al XV-lea, oamenii au început să ducă tot mai mult dorul fructelor interzise ale libertății engleze, chiar și în literatură și limbă. Prin felul neregulat — și, parțial, contrar scopului — în care aceste dorințe au fost satisfăcute, iar exoticul a fost introdus și ajutat să domine, s-a născut acea degenerare a gustului din timpul amintiților suverani ; ca s-a intensificat tot mai mult, pînă cînd, în cele din urmă, a izbucnit încă înaintea revoluției în cea mai sălbatică anarhie, care abia acum a fost reîndrumată pe făgașul obișnuit și a fost supusă, nu fără efort, jugului vechii obediențe.

Pentru poezia franceză, ultima jumătate a secolului al XVII-lea este perioada clasică și de înflorire propriu-zisă. În secolul al XVI-lea, Ronsard nu este decît un precursor îndepărtat al acelor mari poeți din timpul lui Ludovic al XIV-lea ; în secolul al XVIII-lea, Voltaire este succesorul lor, un succesor care nu mai este întru totul egal cu ei, dar care a încercat să completeze ceea ce părea să mai lipsească încă din poezia acelei epoci, deși n-a izbutit totdeauna. Lipsa esențială, care apasă cel mai greu asupra poeziei franceze, este faptul că la ei nici un poem națio-

Scanned with OKEN Scanner

nal epic, cu adevărat clasic și pe deplin izbutit, nu precede formarea celorlalte genuri. Ronsard a încercat ceva în sensul acesta ; el nu este lipsit de înflăcărare și avînt, dar în ce privește stilul este plin de un bombasticism fals, așa cum se întîmplă adeseori atunci cînd vrei să te smulgi, pentru prima oară și dintr-o dată, din barbarie și cazi în greșelile contrare, devenind prea căutat, prea erudit și prea artificial. Dintre toți poeții care au vrut, la italieni sau altundeva, să-și modeleze limba întru totul în spirit antic, Ronsard este cel mai împovărat de această greșeală. Chiar și alegerea subiectului din *Franciada* sa nu poate părea altfel decît greșită. Dacă vreun poet francez ar fi ales un subiect istoric din istoria națională mai veche pentru un poem epic, atunci acea fabuloasă și binecunoscută descindere a francilor din eroii troieni și-ar fi găsit oricînd un loc, ca episod, într-un asemenea poem cavaleresc cu subiect istoric. Dar dorința de a extinde, pînă la proporțiile unei epopei, această legendă învechită a fost o idee total nefericită. Faptele și destinele lui Ludovic cel Sfînt ar putea părea, în anumite privințe, subiectul cel mai potrivit pentru un poem epic al Franței mai vechi, întrucît se legau de tot ce era romantic și, odată cu seriozitatea adevărului și demnității unui erou sacru pentru sentimentul religios național, se deschidea aici cîmp liber și pentru fantezie. Numai că ar fi rămas ca o dificultate faptul că cruciadele lui Ludovic nu fuseseră cîtuși de puțin încununate de succes. În cazul *Fecioarei din Orleans*, pe care a ales-o ca subiect Chapelain [5], dificultatea consta în aceea că, după ce fusese divinizată, eroina care salvase Franța fusese apoi trădată din invidie și dezgust, de către propriii ei compatrioți, care o dăduseră ulterior pradă dușmanilor și unei morți rușinoase. Și cu literatura lui Ronsard lucrurile s-au petrecut la fel, ca de atîtea ori în istoria eroilor francezi. Căci, în vremea lui, el a fost

[5] Jean Chapelain (1595—1674), critic și scriitor francez, a scris între altele *La pucelle d'Orléans* (Fecioara din Orléans, 1656 urm.), a redactat primele statute ale Academiei Franceze și a inițiat lucrările Dicționarului Academiei *(n. tr.)*.

prețuit nelimitat și ridicat în slavă ca poet, dar curînd după aceea a fost doborît cu totul și disprețuit deopotrivă de intens. Totuși, Ronsard nu poate fi trecut complet cu vederea în istoria poeziei franceze ; căci nu se poate ignora faptul că marele Corneille, prietenul și admiratorul lui Chapelain, se raliază încă, mai ales sub raportul limbii, acelei școli mai vechi a lui Ronsard, de care amintește măcar pe ici pe colo.

Tragedia este de fapt partea cea mai strălucită a literaturii poetice franceze. Și aceea care a atras întotdeauna, cel mai mult și pe bună dreptate, atenția celorlalte națiuni asupra ei. Tragedia francezilor răspunde atît de integral necesității caracterului lor național și manierei lor specifice de a simți, încît marea importanță pe care ei i-o acordă este foarte ușor de înțeles, fără a mai ține seama de faptul că tragedia franceză mai veche nu înfățișează aproape niciodată subiecte din istoria națională autohtonă. De fapt, nu se poate contesta că toți acești greci, romani, spanioli și turci, pe care ni-i prezintă, și-au însușit, odată cu limba, și anumite calități ale francezilor. În fond, nici această transformare și apropriere a exoticului în poezie nu este cîtuși de puțin criticabilă ; totuși, rămîne mereu surprinzător faptul că tragedia franceză înfățișează totdeauna numai eroi străini și aproape niciodată francezi. Acest lucru trebuie explicat prin lipsa unui poem epic cu adevărat izbutit și general răspîndit. Dealtfel, pe o scenă care avea în vedere în primul rînd curtea, cele mai multe subiecte tragice din istoria franceză veche n-ar fi fost prea potrivite, din cauza amintirilor sau comparațiilor odioase. Totuși, acest lucru a rămas o carență, întrucît raportarea la sentimentul național nu ar trebui să fie exclusă din nici un gen de poezie serioasă și cu atît mai puțin din tragedie. Și Voltaire a considerat acest lucru ca o lipsă și a căutat să remedieze răul, aducînd pe scenă subiecte din istoria franceză, dar mai ales din perioada cavalerească romantică. Primul lucru pe care l-a scris n-a avut succes și n-a găsit imitatori decît în vremea mai recentă ; dar, dintre toți francezii, el a izbu-

tit cît se poate de bine în încercarea de a scrie o tragedie romantică.

Făcînd abstracție de faptul că subiectele tragediei franceze, cu mici excepții, nu sînt naționale, genul corespunde totuși, în cel mai înalt grad, spiritului și caracterului francez, prin orientarea și maniera dominantă de a simți ; iar eu recunosc cu plăcere că și tragedia franceză este un gen poetic întru totul național și, în felul lui, cît se poate de desăvîrșit și de specific, oricît de puțin aș putea să mă conving singur că ar trebui să fie considerat ca normă și regulă pentru teatrul vreunei alte națiuni ; normă și regulă pe care, după părerea mea, fiecare națiune trebuie să le găsească și să și le dea singură pentru teatrul său.

Chiar dacă forma tragediei franceze a fost considerată, de către cei mai mulți, ca o imitație a celei grecești, fiind apreciată din acest punct de vedere, totuși poeții francezi sînt cei care au inițiat acest curent în măsura în care ne-au îndrumat, în precuvîntările tragediilor lor, către asemenea obiectiv. Și, în această privință, Racine apare în lumina cea mai favorabilă ; el vorbește despre greci cu o cunoaștere plină de simțire, pe care n-o putem găsi ușor și la alți scriitori francezi; și, chiar dacă acum — după ce grecii au devenit tot mai mult subiectul cercetărilor —, aprecierea lui nu ne mai oferă întotdeauna satisfacție deplină, el vorbește totuși pretutindeni despre artă și despre poeți cu o demnitate simțită, ca unul care este și el artist și poet. În prefețele sale, Corneille se luptă, de cele mai multe ori, cu Aristotel și cu comentatorii săi — care nu rareori îi stau în cale —, pînă cînd izbutește în vreun fel oarecare să capituleze sau să încheie o pace precară cu acești fatali adversari ai libertății poetice. În această privință nu ne putem abține, adeseori, de a nu regreta că acest impunător geniu a trebuit să evolueze în limitele unor cătușe atît de strîmte, de cele mai multe ori inutile și cîtuși de puțin potrivite cu el. Precuvîntările și notele lui Voltaire tind mereu către aceeași idee, anume că națiunea franceză, și mai ales teatrul francez, ar fi primele din întregul univers de

odinioară și de astăzi, și că, dincolo de înaltele lor calități, Corneille și Racine mai lasă încă multe de dorit. Iar cititorului, de cele mai multe ori, nu-i vine prea greu să ghicească cine este scriitorul care urmează să adauge ceea ce mai lipsește pentru realizarea supremei desăvîrșiri și care, prin asta, trebuie să-i întreacă cu mult pe cei doi poeți.

Faptul că forma tragediei grecești și cunoscuta scriere a lui Aristotel, așa cum au înțeles-o, i-a limitat prea mult pe poeții francezi în unele piese ; faptul că multe lucruri din legea celor trei unități și, în special, din aceea a timpului și locului se bazează doar pe o greșită înțelegere și că, așa cum este cerută, nu poate fi împlinită și nici n-a fost realizată vreodată, ba chiar stă în contradicție cu însăși esența poeziei, a cărei posibilitate fizică nu poate fi niciodată calculată ulterior cu strictețe matematică, ci trebuie să fie apreciată, după impresia produsă asupra fanteziei ; faptul că verosimilitatea nu trebuie să fie istorică, ci poetică, — toate acestea au fost dezbătute de la Lessing încoace de atîtea ori, încît ar fi inutil să mai reluăm încă o dată o dispută atît de veche. Îmi îngădui să adaug doar o observație istorică : printre cei care aveau pe atunci multă influență, spiritul îngrăditor propriu-zis a fost Boileau. Cît de nefast a influențat el literatura franceză se poate deduce bine din simplul fapt că a fost cît pe ce să-l maltrateze și pe Corneille la fel ca pe Chapelain. Cel mai bun lucru pe care l-a dat acest om mi se pare a fi recomandarea că, dintre două versuri rimate, ar trebui făcut, pe cît posibil, mai întîi primul, cum și înalta valoare pe care o atribuie acestei tehnici grosolane, mecanice. Pentru el, o ironie, care uneori nici nu era dintre cele mai fine, prețuia mai mult decît aprecierea adevărată și decît simțul artistic ; iar un vers, care avea o cadență destul de plină, era mai presus de poezie. Astfel nu mă pot abține de a fi de acord cu Racine atunci cînd scria fiului său despre Boileau, care îi era de fapt prieten : „Boileau este un om destul de cumsecade, dar se pricepe foarte puțin la poezie“.

Scanned with OKEN Scanner

O altă lege principală a acestui critic de artă a fost cea împrumutată de la Horațiu, și anume că o operă a spiritului, dacă vrea să apară în fața lumii cu maturitatea corespunzătoare, are nevoie de atîția ani de gestație, cîte luni sînt necesare pentru o naștere naturală. Dar, dincolo de această regulă a prezumțiosului legislator, nu putem să ne îndoim de faptul că *Athalie* a lui Racine și *Cidul* lui Corneille — după părerea mea, cele două capodopere ale poeziei franceze — n-au fost meșterite atît de încet, ci au fost date la iveală repede, dintr-o singură scăpărare, și turnate parcă dintr-o dată. Aceste două creații, poate cele mai grandioase pe care le-a dat teatrul francez, pot să caracterizeze cel mai bine culmea la care ajunsese acest teatru și punctul în care se oprise pe drumul imitării tragediei antice.

Dar oricît de puțin vor fi sesizat comentatorii mai noi ai lui Aristotel acest fapt, deși este cunoscut firește limpede în sine, partea componentă lirică și corul sînt totuși, în tragedia anticilor, esențialul, care susține și poartă întregul ; încît cine își alege ca obiectiv acest gen trebuie să-și îndrepte ochii, în mod necesar și cu precădere, asupra faptului amintit. *Cidul* lui Corneille face pretutindeni tranziția către liric, iar asemenea elan al însuflețirii îi dă acea forță seducătoare împotriva căreia invidia și critica nu au putut face nimic. Corul antic a fost introdus de Racine în *Athalie*, deși cu modificări și cu o adaptare independentă dar, după cîte mi se pare, fericită, cum și cu o înaltă poezie. Dacă tragedia franceză ar fi continuat să meargă pe această cale, pe care i-au trasat-o cei doi poeți dintîi în operele supremei lor arderi, atunci ea ar fi devenit mult mai asemănătoare cu acea a anticilor, sub raportul elanului și al măreției ; multe dintre cătușele strîmte, ce rezultaseră doar dintr-o greșită înțelegere, ar fi căzut de la sine, iar tragedia franceză s-ar fi mișcat mai liber într-o formă care atunci ar fi fost, firește, conturată altfel.

Dar, întrucît faptul de a omite elementul liric din compoziția tragediei antice a devenit, în general, o uzanță

dramatică, s-a născut de aici o mare disproporție, în special în cazul subiectelor mitologice, care fuseseră tratate și de către antici, și anume în forma în care umpluseră, aproximativ, o tragedie. Dacă elementul liric era omis, acțiunea nu mai era acum suficient de amplă ; de aceea, pentru a umple spațiul rămas gol, s-a recurs la mijloacele care slujiseră deja și la antici într-un scop similar, în epoca de decadență a poeziei tragice. Acțiunile au devenit mai complicate prin intrigi intercalate, care sînt întru totul contrare demnității și esenței tragediei ; sau accentul a fost pus pe retorica pasiunilor, pentru care se găsesc ușor cele mai variate pretexte în orice subiect tragic. Aceasta este în fond latura strălucitoare a tragediei franceze ; sub acest aspect are ea o înaltă și aproape incomparabilă forță, și prin asta corespunde atît de integral caracterului și spiritului unei națiuni, la care retorica și-a impus și încă își mai impune, în toate împrejurările, influența dominantă și care înclină, chiar și în viața particulară, către o asemenea retorică a pasiunilor. Această retorică este fără îndoială, într-o anumită măsură, un element necesar și indispensabil pentru prezentarea dramatică. Dar acest element nu trebuie să domine exclusiv, așa cum se întîmplă în tragedia franceză ; ar fi cel puțin contrară scopului instituirea unei reguli, ce se întemeiază doar pe specificul național francez, și la alte națiuni, în special la cele care au, poate, mai mult simț pentru poezie decît talent înnăscut pentru retorică.

Preferința pentru această parte retorică a tragediei este atît de mare la francezi încît admirația și aprecierea lor este orientată, din această cauză, mult mai mult asupra anumitor pasaje, decît asupra întregului. Dar dacă ne îndreptăm privirea asupra acestui întreg și asupra acelor piese care au o rezolvare veridică și poetică, vom descoperi că, sub acest aspect, tragedia franceză se raliază mai mult antichității și se încheie, de cele mai multe ori, cu o prăbușire parțială, cîtuși de puțin atenuată ; sau cu o împăcare pe jumătate dureroasă, dar mult mai rar — așa

cum ar trebui totuși să procedeze cu precădere poetul creștin — cu o luptă urmată de victorie, ca în *Athalie* de Racine, ori lăsînd să rezulte din moarte și suferință o nouă viață într-o transfigurare superioară, ca în *Alzire* de Voltaire — după părerea mea, capodopera lui, în care apare ca un adevărat poet și ca un urmaș foarte demn al celor doi predecesori ai săi.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Prefață 5
Notă asupra ediției 42

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

1. Prefață la scrierile critice 46
2. Scrisori cu privire la poezie, metru și limbă . . 56
3. Privire generală asupra situației actuale a literaturii germane 103
4. Prelegeri despre artă și literatură frumoasă
   Prelegerea a II-a (fragment) 182
   Prelegerea a VII-a (fragment) 187
5. Prelegeri despre artă și literatură dramatică
   Prelegerea I (fragment) 194
   Prelegerea a XII-a (fragment) 201
6. Despre *Romeo și Julieta* de Shakespeare . . . 205
7. Privire generală asupra artelor frumoase și clasificarea lor 227
8. Poezia 241
9. Despre genurile poetice 249
10. Prelegeri despre artă și literatură dramatică . . 250
    Prelegerea a IV-a 250
    Prelegerea a IX-a 284
    Prelegerea a X-a 311

FRIEDRICH SCHLEGEL

1. Despre filozofie 368
2. Din *Fragmente* și *Idei* 395
3. Despre *Wilhelm Meister* de Goethe 431
4. Discuție despre poezie 452
5. Despre valoarea studierii grecilor și romanilor . . 518
6. Literatura 545
7. Despre poezia nordică 564
8. Supliment la operele dramatice mai vechi ale lui Shakespeare 597
9. Istoria literaturii vechi și noi. Prelegerea a XII-a . 607

Scanned with OKEN Scanner

Lector : ONDINE-CRISTINA DASCĂLIȚA
Tehnoredactor : V. E. UNGUREANU

Bun de tipar 06.12.1983.
Coli tipar 40,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 455 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

August Wilhelm Schlegel (1767/1845), critic, traducător și lingvist, întemeietor, împreună cu fratele său Friedrich, al revistei „Athenäum" (1798/1800), revista programatică a romantismului german timpuriu. Apreciatele sale Prelegeri despre artă și literatură frumoasă **(Berlin 1801/1804) și** Prelegeri despre literatură și artă dramatică **(Viena 1808) rezumă concepțiile și estetica romantismului german timpuriu, așa cum au fost ele formulate de Friedrich Schlegel (1772—1829), „unul dintre cei mai mari critici din cîți au existat" (R. Wellek), autorul unor lucrări precum** Despre valoarea studierii grecilor și romanilor **(1794),** Despre „Wilhelm Meister" de Goethe **(1798),** Discuție despre poezie **(1800) cît și al memorabilelor** Fragmente **publicate în paginile „Athenäum"-ului.**

„Frații Schlegel au elaborat o teorie satisfăcătoare a literaturii care apără granițele acesteia împotriva emoționalismului, naturalismului și misticismului și îmbină cu succes simbolismul cu o profundă cunoaștere a istoriei literare. Această concepție îmi pare a fi valoroasă și, în esență, valabilă chiar și astăzi."

René Wellek

Lei 31

Scanned with OKEN Scanner